

〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第三卷 · 上册

上海文艺出版社


ISBN 978-7-5321-5159-2
9 787532 151592 >
定价：255.00元
（上下二册）





〔俄罗斯〕
高尔基世界文学研究所 编撰

世界文学史

第三卷·上册

上海文艺出版社

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ИСТОРИЯ ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ТРЕТИЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА 1985

《世界文学史》中文版翻译委员会

总　主　编：刘魁立　吴元迈
第三卷校订：娄自良
第三卷译者：陈淑贤　傅俊荣　傅石球　高少萍
何敬业　李毓榛　沈灿星　王正良
伊　伟　袁永乐　张大本　周传永
朱志顺

《世界文学史》中文版编辑出版组

统　　筹：陈　征　郑宗培　曹元勇
责任编辑：赵南荣　徐华龙　吕　晨　胡远行
余雪霁　林雅琳　肖海鸥　胡艳秋
装帧设计：王志伟
校对统筹：林莉敏　何行亮
印制统筹：居致琪　周剑明　陈　淼

出版说明

俄文版《世界文学史》是1980年代分卷陆续出版的一部大型基础性学术著作，由高尔基世界文学研究所主持，联合苏联时期各加盟共和国外国文学研究机构的专家历经数十年编纂而成。

1996年，上海文艺出版社决定翻译出版《世界文学史》，得到了高尔基世界文学研究所的版权许可。此后的十余年间，本社组织了翻译力量，起草了翻译体例，经过众多俄文专家和出版社编辑组的艰苦努力，八卷本（十六册）的中译本《世界文学史》现在终于和广大读者见面了。

在中译本《世界文学史》出版之际，有必要对翻译、编辑过程中遇到的问题作一些说明。

1. 俄文版《世界文学史》原计划出版九卷本，计划中第九卷叙述的年限是1917年至1950年代。最后正式出版的是前八卷，第九卷只是个“征求意见本”。高尔基世界文学研究所建议中文版翻译出版前八卷，第九卷暂缓翻译出版。其理由是，第九卷尚不成熟，需要重新撰写。因此，现在出版的中译本《世界文学史》是八卷本（十六册）。

2. 俄文版《世界文学史》是苏联时期出版的著作，其历史观和文学史观不可避免地带有时代的印记。中译本为了保持这部基础性学术著作的完整性和历史面貌，按原文译出，未加删节和改动。

3. 《世界文学史》全面阐述了世界各个地区、各个民族文学发展的历史，涉及的人名、地名、作品名的翻译十分复杂，尤其是各民族文字先译成俄文，再译成中文，加上各民族语言发音不同，转译过程中稍有疏忽，就会出错。中译本《世界文学史》在编辑过程中，尽可能参考各种工具书，采用中文标准译法，统一和校正了全书的人名、地名、作品名，但难免会有错译和漏校，敬请读者批评指正。

4. 为尊重原文的表述，完整呈现俄文版《世界文学史》的原貌，中译本《世界文学史》中论及的某些文学概念与范畴，与中国读者通常的理解

有所区别，例如对于“散文”的定义（可指“诗歌”以外的所有体裁）等等，阅读时需加以判别。

5. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“参考书目”，收录了本卷叙述的文学史时限内世界各民族有代表性的著述和文学作品以及后世的相关研究著作的目录，对外国文学研究者颇有参考价值。中译本将俄文“参考书目”直接附录于每卷之后。

6. 俄文版《世界文学史》每卷附录中都有“人名索引”，中译本按照翻译著作的惯例，保留了人名的俄文版索引页码，并在全书的边页标出了俄文原著页码。同时，中译本《世界文学史》的“人名索引”按照汉语拼音重新排序，便于读者使用。

中译本《世界文学史》出版项目得到了国家出版基金和上海文化发展基金会的资助，我们在此表示感谢。

上海文艺出版社

2013 年 12 月

目　录

本卷编者的话

·5

第三卷叙述的是十三世纪末十四世纪初到十六与十七世纪之交这一时期的世界文学史。本卷十分重视文艺复兴文学对于人类艺术发展的意义，并同样注重对东方杰出艺术成就的人文主义本质的分析。从这个角度可以更深入地评述某些文化现象，这些文化现象具有与文艺复兴时期对现实的感悟相近或相似的特点，然而与中欧和西欧不同，由于内部和外部的情况而未能形成真正意义上的文艺复兴时代。本卷表明了希腊—拜占庭传统的特殊作用，这一传统不仅贯穿于东南欧的文学和民间创作、东斯拉夫和外高加索的某些文学作品之中，而且在某种程度上也贯穿于西欧文学。本卷详细评述了文艺复兴时期前的发展过程（例如在罗斯），中世纪的旧文化成分与转向未来的新成分之间的复杂关系。充分注意到书面文学与口头文学的相互关系，以及东方许多年轻文学的诞生。

作者分工如下（按作者姓氏的俄文字母顺序）：C. C. 阿维林采夫撰写《拜占庭地区文学》一编，《东南欧文学》一编的序言（与 H. H. 戈列尼谢夫-库图佐夫合写）和《希腊文学》一章（与 T. H. 切尔内舍娃合写）；Л. A. 阿加尼娜——《尼泊尔文学》一章；H. И. 巴拉绍夫撰写本卷导言，《西班牙文学》一章的四节（《塞万提斯》、《洛佩·德·维加》、《洛佩·德·维加流派的剧作家》、《蒂尔索·德·莫利纳》）和本卷结束语；A. Г. 巴拉米则——《格鲁吉亚文学》一章；И. B. 鲍罗林娜——《土耳其文学》一章；И. C. 勃拉金斯基撰写《外高加索文学》一编的导言（同 A. A. 沙里夫合写）和《波斯和塔吉克文学》一章的四节（《总的发展趋势》，《十四世纪文学，哈菲兹》，《卡迈勒·胡占季》，《十五世纪文学，贾米》）；Ю. Б. 维别尔撰写《法国文学》一章的两节（《十六世纪上半叶的诗歌》，《蒙田》）；B. B. 维胡霍列夫——《僧伽罗文学》一章；B. M. 加查克——《东南欧各民族史诗》一章；И. H. 戈列尼谢夫-库图佐夫——《意大利文学》一章的几节（十六世纪文学：《诗歌》，《戏剧》，《小说》，以及《但丁》[同 P. И. 赫洛多夫斯基合写]），《英国文学》一章的一节

·6

(托马斯·莫尔)和有关达尔马提亚文学、匈牙利文学、捷克文学和波兰文学(后者同 Я. В. 斯塔纽科维奇合写)的各章;П. А. 戈林采尔撰写南亚和东南亚文学一编的导言和高棉、老挝文学两章;М. Ю. 古利扎德——《阿塞拜疆文学》;Е. М. 德沃伊钦科-马尔科娃——《摩尔达维亚和瓦拉几亚文学》;Н. Г. 叶林娜——《意大利文学》一章的一节(托夸多·塔索);А. П. 卡尤莫夫——《乌兹别克文学》;Л. С. 基什金——《斯洛伐克文学》;Н. И. 康拉德——《日本文学》;В. И. 科尔涅夫——《泰国(暹罗)文学》;К. П. 科尔萨卡斯——《立陶宛文学》;В. Н. 库捷伊希科娃——《拉丁美洲文学的形成》一章;Д. С. 利哈乔夫撰写《东部斯拉夫和立陶宛文学》一编的序言及《俄罗斯文学》一章;Е. М. 梅列京斯基——《斯堪的那维亚文学》,《中亚和高加索史诗》,《中亚和西伯利亚的英雄叙事史诗》(С. Ю. 涅克留多夫参与撰写)三章;В. Л. 米基塔斯——《乌克兰文学》;Д. Е. 米哈利奇——《意大利文学》一章的三节(《路易吉·浦尔契》,《马泰奥·博亚尔多》,《阿里奥斯托》);А. Д. 米哈伊洛夫撰写西欧文学一编的序言和《意大利文学》(《卡斯蒂利奥内》),《法国文学》(《十四世纪至十五世纪上半叶的文学》、《弗朗索瓦·维永》,《十五世纪下半叶的散文和戏剧》,《法国的人文主义》,《弗朗索瓦·拉伯雷》,《十六世纪上半叶的短篇小说家》,《七星社的诗歌》,《十六世纪下半叶的戏剧》,《十六世纪下半叶的散文》)和瑞士文学一章的《法语文学》一节;В. С. 纳尔班江撰写《亚美尼亚文学》一章;С. Ю. 涅克留多夫——中亚文学一编的序言;В. Б. 尼基京娜——《波斯和塔吉克文学》一章的一节(《十六世纪文学》);М. И. 尼基京娜——《朝鲜文学》(同 А. Ф 特罗采维奇合写);Н. И. 尼库林——《越南文学》一章;В. В. 奥希斯——《尼德兰文学》一章;Е. В. 巴耶夫斯卡娅——《印度文学》一章(由巴耶夫斯卡娅负责,泰卢固语资料由 В. Н. 彼特鲁尼切娃负责,乌尔都语资料由 Н. В. 格列鲍夫负责);З. И. 布拉夫斯金——《西班牙文学》一章的五节(《十五世纪的文学》,《全西班牙文艺复兴运动早期的文学》,《文艺复兴成熟期和晚期的诗歌》,《文艺复兴成熟期和晚期的散文》,《文艺复兴成熟期和晚期的戏剧》);И. Ю. 波德加耶茨卡娅——关于法国文学一章的一节(《阿格里帕·多比涅及十六世纪新教诗歌》);Г. П. 波波夫——《缅甸文学》一章;Б. И. 普里舍夫——《德国文学》;Б. И. 里夫京撰写《东亚和东南亚文学》一编的序言,《中国文学》一章的一节(《叙事散文》);О. К. 罗西扬诺夫——达尔马提亚、西部斯拉夫和匈牙利文学一编的序言;Л. С. 萨维茨基撰写《西藏文学》一章;Р. М. 萨马林——《英国文学》一章的两节(《十四世纪下半叶和十五世纪的文学》,《戏剧》);А. П. 萨鲁哈尼扬——《爱尔兰文学》;В. Д. 谢杰利尼克——《瑞士文学》一章的两节(《十四至十六世纪文学的一般特征》,《德语文学》);Т. Ф.

谢尔科娃——《阿尔巴尼亚文学》；Н. М. 斯穆罗娃——《印度尼西亚和马六甲半岛文学》一章；В. Ф. 索罗金——《中国文学》一章的两节（《戏剧》，《诗歌和无情节散文》）；И. А. 捷尔捷梁——《葡萄牙文学》一章；Д. М. 乌尔诺夫——《英国文学》一章的三节（十六世纪文学：《诗歌》，《散文》，《莎士比亚》[与 М. В. 乌尔诺夫合写]）；И. М. 菲利什京斯基——《阿拉伯文学》一章；Р. И. 赫洛多夫斯基——《意大利文学》一章的主要部分（《十四世纪文学》，《十五世纪文学》[《浦尔契》，《博亚尔多》除外]，十六世纪文学引言，《尼科洛·马基雅维利》）；В. А. 切梅里茨基——《白俄罗斯文学》一章；С. Б. 切尔涅佐夫——《埃塞俄比亚文学》；Н. П. 沙斯季娜——《蒙古文学》一章。阿塞拜疆的奥古兹史诗一节由 Х. Г. 科罗格雷撰写。

Н. И. 康拉德院士作为本卷编委一直工作到一生的最后几年。

参加本卷科学校勘工作的，除本卷编委外还有：С. С. 阿维林采夫（第五编），С. Ю. 涅克留多夫（第十编），О. К. 罗西扬诺夫（第三编），Д. М. 乌尔诺夫（《英国文学》一章），Р. И. 赫洛多夫斯基（《意大利文学》一章中有关浦尔契，博雅尔多，阿里奥斯托和十六世纪文学的部分）。

本卷文字校勘工作由 Г. А. 古季莫娃担任。М. А. 安德烈耶夫，Н. А. 维什涅夫斯卡娅，Л. И. 萨佐诺娃对人名、称谓、专用术语和日期进行了统一校订。书稿由出版技术秘书 Е. П. 济科娃和 О. А. 卡兹尼娜整理付印。

本卷书目由全苏国家外国文学图书馆文献部和亚非综合部编制，В. Т. 丹钦科和 Ю. А. 沃兹涅先斯卡娅负责外国文学和本卷总书目，В. Б. 切尔卡斯基负责俄罗斯文学（责任编辑 В. А. 利布曼），各加盟共和国科学院的语言文学研究所负责苏联各民族文学的书目（责任编辑 В. Б. 切尔卡斯基）。

对照表格由 А. Д. 米哈伊洛夫编定。

С. И. 科兹洛娃、Ф. И. 巴浦洛娃，Е. С. 施泰纳为本卷选定插图。本卷学术秘书是 Л. В. 叶甫多基莫娃。在本卷编撰过程的不同阶段，Е. С. 科特利亚尔和 Н. И. 格里戈里耶娃也担任过本卷学术秘书的工作。

本卷编撰过程中，某些编、章曾经过多次评议和讨论。本卷编委会向参与评议和讨论的所有人士和学术机构致以深切的谢意，对他们的意见和建议表示感谢。В. А. 登尼克和 А. А. 叶利斯特拉托娃的评论和建议都非常及时而有益。本卷编委会向 А. С. 捷明，В. И. 谢曼诺夫，Н. Б. 托马舍夫斯基表示谢意，他们的意见给予本卷编撰工作以莫大的帮助。

本卷总序

第三卷叙述的是十三世纪末或十四世纪初至十六世纪这一时期的世界文学史，如果十六世纪有代表性的文学过程要在下个世纪初的几十年中才能结束，那么本卷也写到十七世纪初。本卷研究的是一个历史转折时期的文学，正如马克思在《资本论》第二十四章所表明的那样：从经济学的观点看，欧洲各国正处在封建社会解体，资本的前史，资本主义生产的萌芽时期。[①]

封建社会已经开始瓦解，教会的精神独裁开始动摇，但又还没有造成资产阶级劳动分工和资产阶级意识形态对人的奴役的条件，这样的进步转折总的说来为文化的发展创造了有利条件。马克思在提出一定时期艺术的繁荣同社会的发展并不协调一致的问题时，曾把文化史上两个繁荣时期——古希腊和莎士比亚时代——同十九世纪的状况做过对比。[②] 本卷所研究的几个世纪正是文化史上最富有成果的时期之一——文艺复兴时代，这是伟大的地理发现的时代，震撼经济和理智的迎接新大陆的时代。文艺复兴时代所发生的是“对世界和人的发现”。十九世纪中期瑞士学者雅各布·布克哈特[③]明确地表述了茹利·米希勒[④]顺便说出的这一思想。发现人与世界的关系为文学中现实主义的形成提供了新的条件，而在绘画中人被置于其活动空间的主要前景上。

本卷各章所研究的这一时期的文学，远非在所有地区都能被看作文艺复兴时代的文学或表现了文艺复兴时期某种特点的文学。那个时代社会发展所固有的不平衡性也影响到文学的状况。该时期中常常可以看到有些较

---

① 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年第219—268页。——译注
② 《马克思恩格斯选集》第2卷，人民出版社1972年第112—113页。——译注
③ 雅各布·布克哈特(1818—1897)，瑞士文化史学家。——译注
④ 茹利·米希勒(1798—1874)，法国具有理想主义倾向的历史学家。——译注

不发达的国家和民族的经济落后状况，这些国家和民族一般说来往往是资本主义关系尚未触及的。

正如世界文学史第二卷把主要注意力集中在中世纪文化的概念上一样，第三卷适应时代的变化，把文化更新进行得最成功，导致意识形态发生伟大的进步转折，导致文艺复兴时代到来的那些民族的文学作为本卷的中心。

文艺复兴"成功"的标准不应理解为整个国家都实现了以资产阶级的经济和政治制度牢固地取代封建主义的经济和政治制度。这是十八世纪末发生在荷兰和英国的情况；而且在当时的荷兰，文学对于社会文化生活的贡献相对来说不算大(诚然，绘画的贡献是巨大的)；在英国，文艺复兴时代衰退之后二十年发生的资产阶级革命，在很多方面放弃了文艺复兴时代的艺术文化，打断了莎士比亚之后的戏剧传统。

最初是意大利人把自己的时代确定为古希腊罗马文化复兴的时代：在十四世纪上半叶是薄伽丘，而到1550年瓦萨里①使此说流行了起来。对文艺复兴时代的世界意义的评价并非始于意大利，而最明确地作出这一评价的是在十八至十九世纪之交的德国，是赫尔德②，歌德，福尔斯特③，施莱格尔兄弟④，黑格尔，后来布尔克哈特的著作《意大利文艺复兴时代的文化》(1860)在学术上确立了这一评价。

我们今天所提出的"文艺复兴前的过程"或"类似于文艺复兴的过程"的概念，必然要宽于完全适用于少数地区的"文艺复兴时代"的含义，也宽于"文艺复兴"的概念本身，后者正如"古代文化"、"中世纪"的概念一样，是以地中海地区和欧洲国家文化资料为基础而形成的。"类似于文艺复兴的过程"这个提法有助于避免过分广泛地使用文艺复兴这个概念。同时使我们可以借助于原初概念来分析具有文艺复兴特征的那些文化现象，例如它们也产生了文艺复兴类型的艺术个性，也同反封建的人文主义和回归古代相联系，同文艺复兴一样，具有独特的间接的人民性基础，然而由于内外情况的不利而没有形成特殊的文化时代。

8·

文艺复兴时代教会的精神独裁和其他封建的意识形态规范发生了广泛而普遍的动摇，从而为新文化开辟了道路。这类的大变革(即文艺复兴时

---

① 瓦萨里(1511—1574)，意大利画家，建筑师，艺术史家。——译注

② 赫尔德(1744—1803)，德国思想家，作家。——译注

③ 福尔斯特(1754—1794)，德国作家。——译注

④ 施莱格尔兄弟(奥古斯特·冯·施莱格尔，1767—1845年；卡尔·冯·施莱格尔，1772—1829年)，德国文艺理论家。——译注

代）从宗教意识的优势地位出发而导致了基本上是经验主义或唯理性主义的意识的形成，这种意识不是从宗教的“上苍的”利益出发，而是从世俗的、人类社会的物质和精神的利益出发，从物质生产，人的和谐发展及其精神完善的需要出发。这标志着世界文化领域里中世纪的结束，新时代的开始，是为近代文学——如果从广泛的范畴来看则是为现代文学——奠定基础的进步。

欧洲的文艺复兴时代同生产力空前高涨的准备相联系，它在自然科学的发展和对自然界的认识方面发挥了特殊的作用。恩格斯在《自然辩证法》一书的《导言》中曾对最高表现的文艺复兴给予简要、鲜明而又深刻的评述：

“现代自然科学，和整个近代史一样，是从这样的一个伟大的时代算起，这个时代，我们德国人由于当时我们所遭遇的民族不幸而称之为宗教改革，法国人称之为文艺复兴，而意大利人则称之为五百年代[①]，但这些名称没有一个能把这个时代充分地表达出来。这是从十五世纪下半叶开始的时代。国王的政权依靠市民打垮了封建贵族的权力，建立了巨大的、实质上以民族为基础的君主国，而现代的欧洲国家和现代的资产阶级社会就在这种君主国里发展起来；……拜占庭灭亡时抢救出来的手抄本，罗马废墟中发掘出来的古代雕塑像，在惊讶的西方面前展示了一个新世界——希腊的古代；在它的光辉的形象面前，中世纪的幽灵消逝了；意大利出现了前所未见的艺术繁荣，这种艺术繁荣好像是古典古代的反照，以后就再也不曾达到了。在意大利、法国、德国都产生了新的文学，即最初的现代文学；英国和西班牙跟着很快达到了自己的古典文学时代。旧‘orbis terrarum’[②]的界限被打破了；只是在这个时候才真正发现了地球，奠定了以后的世界贸易以及从手工业过渡到工场手工业的基础，而工场手工业又是现代大工业的出发点。教会的精神独裁被摧毁了；德意志诸民族大部分都直截了当地抛弃了它，接受了新教，同时，在罗曼语诸民族那里，一种从阿拉伯人那里吸收过来并重新发现的希腊哲学那里得到营养的明快的自由思想，愈来愈根深蒂固，为十八世纪的唯物主义作了准备。

“这是一次人类从来没有经历过的最伟大的、进步的变革，是一个需要巨人而且产生了巨人——在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人的时代。给现代资产阶级统治打下基础的人物，绝不受资产阶级的局限。相反地，成为时代特征的冒险精神，或多或少地推动了这

---

① 即十六世纪。——译注

② 直译是“地环”，这是古罗马人对世界、地球的称呼。——译注

些人物。……但他们的特征是他们几乎全都处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着，站在这一方面或那一方面进行斗争，一些人用舌和笔，一些人用剑，一些人则两者并用。因此就有了使他们成为完人的那种性格上的完整与坚强。"[①]

一百多年前，即1875—1876年间恩格斯所作的评述在许多方面都为后来对文艺复兴时代的研究指明了途径。

恩格斯在总结这个时代的社会进步时，指出这个时代是现代国家发展的开端，同时特别注意到革命运动的问题。恩格斯谈到了艺术文化领域希腊古代文化的"复兴"本身，也谈到"以后就再也不曾达到"的艺术繁荣以及对文艺学研究有意义的重要问题：文艺复兴时代新文学——初期的现代文学的诞生问题。[②] 恩格斯所说的文艺复兴开始的时期——十五世纪下半叶——是一个概括性的时期，它着眼于社会的进步、科学的进步和伟大的地理发现，最广泛的世界性分野，其标志是东罗马（拜占庭）帝国的灭亡和君士坦丁堡的陷落（1453）。对于这一时期科学的进步，《自然辩证法》对其意义作了阐述。在题为《古代世界末期（300年左右）和中世纪末期（1453年）的情况的差别》的一篇札记中，恩格斯谈到"十四世纪的强有力的文学繁荣"，恩格斯对但丁在文化史上的地位的著名的评价是以1300年作为分界线的。[③]

9·

恩格斯的简短评述也提出了经过拜占庭和阿拉伯人传到西方的古代文化遗产的继承问题，而且上述札记中的"大量的发明（以及东方发明的输入）"这个说法同样强调了东方的作用。[④]

从恩格斯的话里可以看出，文艺复兴文化活动家们在为资产阶级社会奠定基础方面客观上所起的作用同他们的某种资产阶级局限性并没有必然的联系。文艺复兴的巨人们的活动在许多方面都接近于社会主义的文化。这里不妨举出正面主人公问题，艺术中人的理想和社会理想的问题，莎士比亚和维加的作品在苏联剧院中重新获得舞台生命，社会乌托邦，例如托马斯·莫尔的著作，以及有社会乌托邦成分的面向未来的探索，拉伯雷，塞

---

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年，第444—446页。——译注

② "……一个崭新的，初期的现代文学"，《马克思，恩格斯，列宁论艺术和文学》，莱比锡，1959年，第36页。

③ 《马克思恩格斯全集》第20卷，人民出版社1971年，第530—531页。第22卷，人民出版社1965年，第430页。试比较马克思：《编年史稿》马恩档案（俄文版）第5卷第274页。——译注

④ 《马克思恩格斯全集》第20卷，人民出版社1971年，第530页。参阅《资本论》中有关灌溉是"阿拉伯人统治下的西班牙和西西里经济繁荣"的基础的论述。——译注

万提斯，维加，莎士比亚，伊万·佩列斯韦托夫，叶尔莫莱-叶拉兹姆乃至贾米，纳沃伊和其他东方诗人的《亚历山大故事》都对社会乌托邦成分有所表现。



圆顶钟楼 布拉曼捷①1502年
罗马圣彼得罗·蒙托里奥修道院教堂

文艺复兴时代的作家们，其反对封建意识和教会精神独裁的斗争是同反对新生资产阶级的罪恶，反对原始积累的掠夺结合在一起的。矛头针对相互斗争的两种压迫制度的这一结合的基础便是文艺复兴文化的特殊的人民性，这里的人民性不仅是就其直接意义而言，而且是间接的，是作为在巨大历史前景下正在形成的各民族基本利益的客观反映来理解的。文艺复兴的人民性有别于从浪漫主义批判时代以来首先同中世纪相联系的直接的人民性。在文艺复兴的条件下，各种艺术都同民间创作和民间手工艺分离了，在许多情况下往往失去了直接的人民性。关于库胡林②，阿夫坦季尔和塔里埃尔③以及俄罗斯勇士们结义的传说故事，关于西古德/齐格弗里德④的耿直，绿林好汉罗宾汉的义气的传说故事所反映的，后来还存在于卡恰格维达、肯特、堂·吉诃德关于“美好的旧时代”和骑士自我牺牲精神的幻想之中的理想成分，在文艺复兴时代成了人文主义艺术知识界个人作品的成分，而人民因素在文化中得到了间接然而广泛的表达。

随着封建制度、宗教势力、中世纪行会的日益削弱和资本主义社会的逐

① 布拉曼捷(1444—1514)，意大利著名建筑师和画家。——译注
② 克拉夫特民间英雄史诗中的人物。——译注
③ 格鲁吉亚史诗《虎皮武士》的主人公。——译注
④ 西古德是斯堪的那维亚古代英雄叙事文学《沃尔松格传说》中的人物，齐格弗里德是日耳曼英雄史诗《尼伯龙根之歌》中的人物，后者很多故事细节与前者相似。——译注



洛伦佐·托尔纳布奥尼①和自由的艺术 水彩壁画
桑德罗·波提切利② 1485—1486 年 巴黎 卢浮宫

步成长而出现了带有其罪恶的资产阶级的人的原型。由反封建斗争的激情所培养起来的文艺复兴时代的艺术，并没有选择资产阶级而同封建主义相对立，而是在摧毁封建主义时，并不肯定资产阶级，同样地批判资产阶级的罪恶。

即使在西欧也有中世纪的艺术形式（哥特式建筑、宗教神秘剧，街头宗教剧等）同文艺复兴的艺术形式同时并存，并且文艺复兴的文化在形式上也适应宫廷、教会、绅士市民集团的需要，然而这些并没有改变文艺复兴艺术的本质。它表现在以处理人与世界的关系（其中人和世界都具有极其重要的意义）的崭新方法塑造出来的形象的结构本身之中，这些形象反映了发现人和世界的那种喜悦和陶醉，反映了激情——善和恶的激情，爱和贪欲的激情——的巨人的特点。文艺复兴的风格的统一性（在具体风格多样化的前提下）便是由此而来的，这种风格的统一性反过来又造就了许多人文主义思想的艺术家，帮助他们克服约稿要求、旧世界和新剥削者的种种禁忌所包含的强制性。被禁忌的肉欲从新艺术家的书页或画幅上呼唤着世俗

① 乐师和歌手。——译注
② 波提切利（1445—1510），意大利画家，早期文艺复兴的代表。——译注

的真实，在为教会节日演出的戏剧中，个别部分的宗教虔诚总是以丑角和边舞边说的演员的俏皮话作为结束，饱含唯灵论意味的抒情诗，不论是路德的合唱赞歌《上帝是我们的堡垒》，还是扬·科哈诺夫斯基的赞美诗译文或赋予天堂以世俗之美的路易斯·德·莱昂的诗歌，都洋溢着人文主义的社会激情，而非神学的。

对于人在世界上积极性的崭新理解使文艺复兴的艺术家发展了不为传统象征手法所束缚，不受形象体系限制，包罗万象的结构完整性的特点。在绘画中，这种对人在世界上的积极性的崭新理解第一次促使艺术家在半遗忘的希腊罗马经验之后，以真实线条的透视、在愈益真实的环境中描写人物。在剧院里，维加及其圈内戏剧家们的喜剧通过行为动作和叙事诗语言的自由本身，部分地再现出文艺复兴时代关于自由感在生活中作用的构想，叙事诗语流中的奔放的动作，即使没有人文主义的宣言也足以动摇反对改革的基础了。彼得拉克的十四行诗或阿里奥斯托的《疯狂的奥尔兰多》诗节的新颖结构本身就表现了文艺复兴的形象体系特点。

许多作品，主要是宗教作品，如拉斐尔的《西斯廷圣母》，达·芬奇的《最后的晚餐》中虽没有特别的世俗比喻却洋溢着文艺复兴时代的总体思想。布拉曼捷为纪念蒙难而死的圣徒彼得而建造的圆顶钟楼那高傲的朴素，米兰美惠女神圣马利亚教堂圆顶部分的内部装饰，提香的威尼斯教堂画那欢快的色彩，都属于这种情况。

十五至十六世纪西方的庙堂绘画中，文艺复兴时代的总的情绪有时竟“直言不讳”地表现出来。例如米兰圣约瑟夫教堂的壁画上，卢伊尼①把约瑟夫和马利亚描绘成快乐地携手同行的幸福的新婚夫妇，如同波提切利的世俗壁画《七艺女神引导青年人》（卢浮宫）所画的一样，波提切利的这幅壁画在1486年被洛伦佐·托尔纳布奥尼和吉奥瓦尼·德利·阿尔比齐看作是对于婚礼的人文主义的赞扬。

近代之前两种文化的分野从来没有像文艺复兴时代那样界线分明：存在于那个时代的反动文学被认为是反文艺复兴的文学。当时不仅封建文学和教会文学属于反动文学之列，而且在某种程度上保留着教会和贵族的陈腐闭塞的市民文学有时也被列入反动文学。但是，只要能解除个人活动的束缚，能使人的才干得到发挥和实现而不变成新型剥削者，那么在这个限度内，城市的增长，城市为经济自由和社会自由而进行的斗争，便使城市成为了发展文艺复兴人民文化的最重要的基础。

---

① 卢伊尼（？—1532），意大利文艺复兴时代伦巴底画家。——译注

《婚礼归来的马利亚和约瑟夫》
米兰圣马利亚·捷拉·巴切教堂中
圣约瑟夫小教堂的壁画 卢伊尼画作
1521年 米兰 布列拉画廊
米兰布列拉画廊经理处热心复制

文艺复兴时代的文学不得不揭露那个时代的许多人身上所特有的英雄主义热情、巨人般的能力及多才多艺同封建特征和"原始积累"的掠夺性交织在一起的情况。"原始积累"的掠夺特性甚至表现在像墨西哥的征服者赫尔南多·科尔特斯这样的人物身上。然而这些特性一旦表现在成千上万更为平凡的"圈地者"、殖民者、资产者和资产阶级化的领主乃至国王和教皇身上,就特别可怕。在新时代里,贪财者和贪权者都在使自己相信,这个时代就是教人懂得,似乎除了实力便没有法律,他们再不要顾及宗教的道义,于是他们的恶行便因个人能量的释放而成倍地增加。对待这样的人,文艺复兴的艺术家便成了最高的审判官,如但丁、博斯赫[①]、丢勒、米开朗琪罗、马洛等人。但是东方文化中,根据采列捷利[②]提出的思想,类似的"审判"情绪早在中世纪萨迪的寓言之前,从麦阿里直到中世纪阿拉伯关于升天的书中就可以找到(切鲁利把这些关于升天的书作为"神的喜剧"的源泉来研究)。

文艺复兴的艺术家们,尤其是英国的马洛和莎士比亚,建造起许多历史的、传奇的、当代的人物形象的画廊,在这些人物身上肆无忌惮的个人主义发展为闻所未闻的暴行。马洛笔下的征服者帖木儿、高利贷者瓦拉瓦,莎士比亚笔下的从约翰王到理查三世的实有其人的英国国王,从克劳狄斯到麦克白的半传奇式的国王和爱德蒙特、雅戈、夏洛克等众多的小人物,都反映并再现了时代的残酷和中世纪"宗法制"的野蛮所不曾达到的罪恶心计。原始积累的罪恶是这个时期历史进步的孪生兄弟。马基雅维利对于这层关系所作的分析最为尖锐而最少直接谴责的成分。

但是即使在那个时代,即使在背上坏名声的马基雅维利笔下,艺术天才和暴行也是"水火不相容的两种东西"。在文艺复兴的早期阶段,在但丁、薄伽丘这样的同城市公社密切联系的作家笔下,这两种东西就已经是彼此

① 博斯赫(约1460—1516),荷兰画家。——译注
② 采列捷利,苏联东方学者,闪语学家。——译注

对立的了。有时候，例如在马洛的悲剧《马耳他岛的犹太人》的序幕中，这种对立表达得直截了当。马洛讽喻地把某个角色叫做马基雅维利，让他炫耀诸如“没有罪孽，只有愚蠢”，“不是用血写的法则就不牢固”之类的恬不知耻的格言，并宣告，正是在他的原则的帮助下，悲剧的主要恶人瓦拉瓦才取得财富。当然，在马洛、莎士比亚和其他文艺复兴作家笔下，对恶棍的谴责不是以几句格言，而是通过整个情节来实现的。如果说“善良的夏洛克”或“忠诚的雅戈”在幕落时仍活在人世，他们的原则却已威信扫地，被彻底粉碎了。他们的经验虽然被表现为无法制止的，然而却是可悲的，为文艺复兴的人所不齿。因为这是两种文化斗争取得的伟大成就，并且至少在欧洲国家有时能达到思想上“两强并立”的时代，拉伯雷的书问世的经过或者西班牙古典戏剧的遭遇就是明显的例证。

至于在十四至十五世纪的东方，两种文化的斗争是否在思想界达到“两强并立”的问题，可以通过兀鲁伯及尔后纳沃伊时代的思想斗争的事例，通过法尔斯语伟大诗人、十五至十七世纪虔诚派[①]诗人和波斯袖珍书对当代人影响的共同性问题进行研究。若干世纪以来，即使东方的专制也不能控制背离正统伊斯兰教和其他宗教教义的文化。

如果回到欧洲，那么，在反动意识形态的压迫已成过去的历史背景下，得到公认的主要只有一种文化，即文艺复兴文化，而“愚昧人们”的反文化黯然失色。由此而产生了那个时代的反动派对文艺复兴文化的偏见，这种偏见为现代反动科学所继承，它总是贬低文艺复兴的价值，把它说成是某个或某三至四个国家历史上短暂的时期，一个简单的过渡，一个没有自己特色的时期，似乎只是一些更为重要的艺术时代的毫无基础的对话，而作为这样一些艺术时代而提出来的，却是片面加以解释的中世纪文化和巴洛克建筑风格。

与此相反，恩格斯在《自然辩证法》一书的《导言》中表明，必须研究文艺复兴这一最伟大的进步变革的实质，研究它的独特性以及作为这种独特性基础的人民性问题。文艺复兴的社会基础已经扩展到市民阶层以外，明确这一点有助于理解这个时代的文化活动家们的特殊品质，他们既高踞于旧社会之上，也凌驾于刚刚诞生的新社会的矛盾之上：反封建的倾向性，同时又不带任何资产阶级的局限性，这两点在文艺复兴人士身上是结合在一起的。上面引证的恩格斯关于这个问题的论断中，“相反”一词表明反封建的文艺复兴活动家同任何形态的资产阶级性辩证对立的尖锐性。文艺复兴

---

① 印度教中的一个教派。——译注

人士既不受封建观念的束缚,也不受资产阶级的束缚,在这方面更能清楚地表现出文艺复兴文化的人民性问题。

对于文艺复兴时代文化活动家的这种辩证评述消除了二元论的立场,二元论立场应用于这些活动家身上一般是以"或是封建的,或是资产阶级的"这一类型来立论。辩证的评述较之巴赫金的"民间笑料"和"下层"文化理论更能充分地说明文艺复兴文化的人民性的广度。归根到底,在文艺复兴时代的文化中,巴赫金所确定为"上层"的东西,就其符合广泛而长远意义的人民利益而言,并不亚于他视为"下层"的东西以及他所认为的拉伯雷、塞万提斯、莎士比亚等作家创作中最重要的东西;"文体革新派"诗人,画家扬·凡·艾克[①]或波提切利的作品,其符合于广泛而长远意义的人民利益,大概也不亚于圭托内·达雷佐和安吉奥列里的诗歌,勃鲁盖尔[②]或巴萨诺[③]的绘画;意大利人文主义者,莫尔、罗伊希林[④]、伊拉斯谟的著作,也不亚于所谓的"粗俗"文学以及诸如此类的"下层"现象。

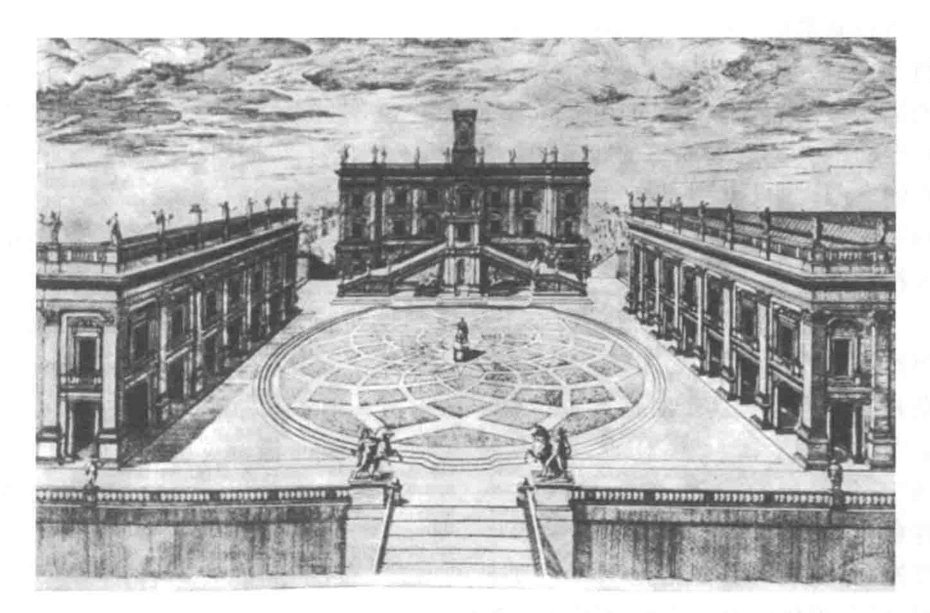
直接意义和间接意义的人民性都是文艺复兴文化的特点,所以巴赫金的"两分法"("下层"和"上层")在拉伯雷、塞万提斯、莎士比亚身上是统一的,在这个统一之外便是上述那个时代的反动的反文化。如果使用巴赫金的概念,那么,在谈到比如《堂·吉诃德》时,就应指出同一种现象(虽然有变化)——文艺复兴独特的人民性所显示的不同层次。不能把关于"下层"和"上层"的论断归结为简单化的对立:桑丘或者堂·吉诃德。在反文化里,在反动小品文作家阿维亚纳达的《伪吉诃德》里,两位主人公,"下层"和"上层",简直都庸俗不堪。阿维亚纳达在其书中消除人民因素的形式之一便是删掉塞万提斯小说中的哲理性,也就是会被巴赫金列入"上层"的东西。

恩格斯认为,把这个时代广大人民群众心理上的变化,即罗曼语诸民族中从阿拉伯人那里吸收过来的明快的自由思想的深入人心,同为十八世纪唯物主义所作的准备加以对照是完全可能的。这里面所包含的方法论教益对于理解文艺复兴的人民性是极其重要的。

人文主义艺术家们常常在创作中将直接来自民间的艺术作品作一番改造。诸如将通俗故事改造成结构严谨的巨著《十日谈》;所谓的"史实记述"和"民书"被改编成长篇小说《巨人传》,由十六世纪民间剧院和流浪剧团的

---

① 扬·凡·艾克(1390—1441),荷兰画家。——译注
② 勃鲁盖尔(约1525—1569年),荷兰画家。——译注
③ 巴萨诺(约1517—1592年),意大利画家。——译注
④ 罗伊希林(1455—1522),德国人文主义者,语文学家。——译注



罗马的卡比托利丘广场 米开朗琪罗作品 据1569年艾·久佩拉克木刻画复制

演出剧本经过改造而成的莎士比亚和维加的戏剧；那些在客厅、下人房间、村头和小客店中听来的故事被改造成为塞万提斯的长篇小说——近代艺术的鼻祖；在德国，人民的讽刺在人文主义学者的著作中达到了高峰；波兰的民歌则变为扬·科哈诺夫斯基的诗歌；一个世纪之后，描述苦难的俄罗斯民歌变成了《苦儿历难记》。

另一方面，人文主义艺术家的文化也能深深地渗入直接来自民间的艺术。这样的例子有十六至十七世纪的德国民书，维加之后的西班牙喜剧。某种程度上类似的例子在亚洲是不胜枚举的，在亚洲这是由民间歌手、石雕艺人、冲压工匠、地毯织工代代相传的中世纪传统和类似文艺复兴的传统的一种存在形式。

在资产阶级关系得到发展和封建社会的意识形态发生危机的时期产生了个人自我意识的新形式。人文主义者以文艺复兴的新个人主义同教会的伪善，封建主义的野蛮以及资产阶级的发展本身所产生的诸如自私自利、掠夺成性和不讲道德等使人与社会隔绝的恶习相对立；文艺复兴的新个人主义的基础不是把神而是把人，把能够同环境、自然、社会达到和谐的人置于可知世界的中心；它是以意识到人的个性的价值和肯定个性和谐发展的可能性为依据的。文艺复兴的个人主义中的矛盾在文艺复兴时代的晚期才暴露出来。从理想的方面来说，个人主义是同反对人和环境不和谐（既反对封建主义和教会对个性的奴役，也反对资产阶级使人贪婪成性）的斗争

激情相联系的，是同为人的尊严和完美而进行的斗争（为此，卢卡·帕乔利[1]依据阿尔贝蒂[2]和达·芬奇的思想找到了“神妙比例”，并以“黄金分割”理论从数学上加以论证），同妇女解放的斗争，明快的自由思想的发展和争取唯物主义胜利的准备相联系的，是同使人生活于有理想组织的“光明”世界的意图，同自由人对社会负有责任的思想，同建立民族国家和人民国家的斗争，同关于“黄金世纪”的理想，同社会乌托邦以及空想社会主义的诞生相联系的。

从但丁、乔托[3]、彼得拉克，至少从薄伽丘开始，欧洲的人文主义者就意识到他们的时代较之中世纪是人类历史上一个崭新的时期，他们以此而自豪并有意识地把这个时代同古希腊罗马相提并论。这种成分也存在于有些东方诗人身上，他们写作歌颂马其顿王亚历山大的长诗，把古希腊（“尤南国”），把希腊的智慧、渊博，把对发现新大陆以增广见识的追求，以及对没有私有者的社会乌托邦的追求视为最高的理想。当然，世界性宗教（如基督教）的创始人都深信他们开创了新的时代。正如尼·约·康拉德[4]所表明，早在唐代的思想家的笔下就已产生了包含着复古思想的类似想法。晚期拜占庭作家和哲学家之一，普莱桑的激进改革思想具有始终不渝的性质。最后，在意大利，时代对照的思想最终导致了时期更迭的想法和社会发展的历史观的诞生（在古代思想成就的基础上）。

另一方面，历史主义的开初几步曾对语文学分析的新方法发生影响，它们也同样有助于对宗教经文乃至教义的批判。语文学批判是洛伦佐·瓦拉[5]真正开创起来的，在伊拉斯谟和比代[6]时代成为全欧洲宗教改革学说的科学基础，成为把神学变成从属学科（较之哲学）的工具，成为使思维摆脱宗教影响的工具。

文艺复兴时代艺术中的历史主义成分并不总是得到应有的评价。文艺复兴的艺术风格既不擅长于积极“改造”过去（十九世纪，特别是福楼拜的《萨朗波》[7]之后许多艺术家都热衷于过去）也不善于再现过去和异国的风貌，也不具有“地方色彩”，这种“地方色彩”后来在赫尔德、歌德、司各特[8]、

---

① 卢卡·帕乔利（1445—1509），意大利数学家。——译注
② 阿尔贝蒂（1404—1472），意大利学者，建筑师，早期文艺复兴时代艺术理论家。——译注
③ 乔托（1266 或 1267—1337 年），意大利画家。——译注
④ 尼·约·康拉德（1891—1970），苏联东方学家，科学院院士。——译注
⑤ 洛伦佐·瓦拉（1405 或 1407—1457 年），意大利人文主义者。——译注
⑥ 比代（1467—1540），法国人文主义者。——译注
⑦ 一部历史小说。——译注
⑧ 司各特（1771—1832），英国小说家，诗人。——译注

普希金时代与历史主义十分协调，而在某些浪漫主义作家笔下还开始暗中替换历史主义。当然，也有个别例外，如贞提尔·贝里尼和乔凡尼·贝里尼[①]兄弟二人的巨幅油画《圣马可在亚历桑德里亚布道》（米兰，布列拉画廊），这幅画再现了十五世纪威尼斯人关于伊斯兰教和基督教东方的观念，然而作为一种体系的"地方色彩"，其特征却是晚些时候出现在诸如伦勃朗[②]的《圣经》故事画及其草图之中。



《理想城市》弗朗切斯科·迪乔治[③] 1470—1480年 乌尔比诺 民族美术馆

· 15

但是，作为力求理解被描写的时代和国家的总体精神的历史主义倾向，如果说不是从彼得拉克的《阿非利加》起，那么也是从十五世纪，特别是从十六世纪起便在欧洲文艺复兴时代的艺术中确定下来了。这种倾向起初最为鲜明地表现在对待古代文化方面。为了便于理解艺术向历史渗透中所发生的变革，把中世纪的城市建设同文艺复兴时代意大利"理想城市"的草图或者米开朗琪罗兴建罗马卡皮托利丘的布局结构和性质以及他据以塑造马可·奥勒留[④]骑马雕像的原则加以比较，那是很有裨益的。尽管这次兴建没有任何改造古罗马卡皮托利丘的成分，而且音乐学院的宫殿建筑，无论是指导思想，还是在整个城市布局中的作用，都同曾一度矗立在卡皮托利丘上的朱庇特[⑤]神庙不相协调，但是，这里所达到的气氛的真实性，后来即使在专门建造的建筑物如柏林市的佩尔加姆宙斯祭坛博物馆的"精确"的改建设计也没有做到。

拉斐尔的《雅典学校》，塞万提斯的《努曼西亚》，莎士比亚的罗马悲剧也是这样的情形，莎士比亚在罗马悲剧中对古希腊罗马世界的洞察甚至可

---

① 贞提尔·贝里尼(约1429—1507年)，乔凡尼·贝里尼(约1430—1516年)，意大利画家，属威尼斯画派。——译注

② 伦勃朗(1606—1669)，荷兰画家。——译注

③ 弗朗切斯科·迪乔治(1439—1502)，文艺复兴时代的意大利建筑师，画家。——译注

④ 马可·奥勒留(121—180)，罗马皇帝。——译注

⑤ 罗马的天神，相当于宙斯。——译注

以和普卢塔克[①]媲美。这也涉及米兰大教堂或《巨人传》,以及马洛的《浮士德》,《堂·吉诃德》和《麦克白》中自由然而深刻地再现中世纪观念的精神,同样也涉及寥寥数笔便能表现异国的历史精神或民族生活气息的技巧。这里不仅可以举出描写意大利的作品如莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》和一组喜剧,而且可以举出通向遥远的罗斯的作品——维加的《莫斯科大公》,至今仍以不可思议的预见而令人震惊的席勒的《德梅特里乌斯》[②]和普希金的《波里斯·戈都诺夫》,西班牙的一组描写匈牙利的戏剧,还有从埃尔西利亚的《阿劳加人》到维加的《贝伦的牧人》等把被征服的人民反抗西班牙人的斗争英雄化的作品。

深刻地再现不久前的民族史——为民族的形成和联合而斗争的历史,乃是文艺复兴艺术中特殊的一页;此外,文艺复兴的大师们对自己当代的描绘具有相当大的历史规模。

文艺复兴的艺术是不能忍受束缚和限制的,所以维加或莎士比亚笔下的罗马人可以自然地变成西班牙人或英国人。普希金曾构思怎样在《波里斯·戈都诺夫》中"使近代史上一个最富戏剧性的时代具有戏剧形式",在这一构思的发展过程中他曾评述文艺复兴艺术对待历史的态度的类型。诗人在该剧前言的草稿中认为,莎士比亚描写手法的实质"在于他的自由而广阔的性格描绘,随意而简洁的典型塑造"。

由于文艺复兴时代较之中世纪对历史有了新的理解,因而产生了被苏联学术界称之为"文艺复兴的现实主义"的现象。自由而广阔的历史观使艺术中的现实主义因素在古希腊的文化之后第一次得到系统的恢复和发展,使文艺复兴的文学特点得以产生,后来,赫尔德、歌德以及十九世纪初期从施莱格尔到普希金和司汤达等浪漫主义和现实主义作家,正是由于这些特点而感到文艺复兴的文学是一种亲切的新文学。苏联文艺学早已广泛使用"文艺复兴的现实主义"这个概念,且许多学者认为,现实主义的历史正是开始于西方的文艺复兴时代。

16·

关于十三至十六世纪现实主义在东方发展的问题还研究得很不够。十九至二十世纪所形成的关于现实主义的理论概念,无论在再现现实和典型化的理论方面(亚里士多德诗学中的"模仿"和"净化"),还是在体裁分类和结构、形象塑造方面都扎根于希腊的古代文化,而研究家一般都是透过这些理论概念来观察以往时代的现实主义。如果学术界在某种文学中遇到现实主义的形象性问题,而这种文学在十九世纪之前不曾受到古希腊罗马文

① 普卢塔克(约45—约127年),古希腊作家,历史学家。——译注

② 该剧描写十七世纪俄国争夺王位继承的史实。——译注

学的哪怕是间接的(通过欧洲文学)审美影响,那么,要对现实主义下定义就不是轻而易举的事了。

我国学术界称之为"文艺复兴的现实主义"的现象,在不同的国家中表现形式是不一样的。在变化的世界的时间空间联系中来研究人,应该看作是这种现实主义的总的出发点。所描写的新人摆脱了等级制度和神权统治的束缚,是利己的欲望膨胀,同时有能力达到与自然和社会的和谐或为达到这种和谐而献出生命的人。出现了同雅戈和夏洛克,理查二世和理查三世截然对立的"全面发展的人"(哈姆雷特语),即智力、意志、感情、体质都得到充分发展的人。这些特点并不是西欧和中欧文艺复兴的现实主义所独有。同这些特点相联系的,可以举出哈菲兹的书对于抒情主人公的充实而鲜明的描绘,他们那蓬勃的活力和丰富的内心同族长、教士、商人的愚昧世界恰成对照;还可以举出纳沃伊长诗中对于同拥有无限权力的国王霍斯罗夫进行斗争的法尔哈特的描写,他好学不倦,一心向往伟大的事业,他学习各种手艺和技能,渴望有益的劳动和社会正义,追求崇高的爱情。

文艺复兴时代对于人和世界的描写,尽管在意大利人和诸如荷兰人、德国人之间,有着如根里赫·维奥利弗林[①]当年所强调指出的重大区别,但是把艺术的注意力集中在塑造变革时代精力旺盛,努力对世界施加影响的人(uomo virtuoso[②])的形象上,这一趋势在西欧的文艺复兴过程中基本上是占优势的。然而,无论是但丁、哈菲兹、纳沃伊,无论是伊耶罗尼姆·博斯赫和路德,无论是拉伯雷和莎士比亚,无论是米开朗琪罗还是布鲁内莱斯基和科洛门耶稣升天节教堂的建筑师,其作品描绘善恶势力及其冲突的夸张风格都绝非偶然。文艺复兴的夸张风格是有其民间口头文学或神话的根源的,但是它已脱离童话故事的夸张风格,而以宏大的规模来表现新人同攻击他们的势力——教会的清规戒律、封建主义的因循守旧、资产阶级的掠夺成性——进行斗争时的那种紧张性。夸张风格表现于赞扬对理想,对力所不及而不可能实现的事情的追求,表现于激昂慷慨的言词,狂放不羁的行动,激情洋溢的狂欢,同样也表现于尖刻地描绘贪婪、掠夺、残忍、权欲以及其他恶劣的品质,表现于极力崇尚人性和英雄主义,尖锐无情地表现性格与情境的矛盾。

文艺复兴的现实主义,其最惊人的特征之一就是:大胆而又比古希腊时代更有说服力地(如果可能的话)塑造出富于动作,鼓舞人心,充满社会内涵而又不为社会所束缚,丰富多彩血肉丰满的正面形象(哈姆雷特感叹:

---

① 根里赫·维奥利弗林(1864—1945),瑞士艺术理论家。——译注

② 有教养的人。——译注

"人是多么巧妙的造物!"),刻画人文主义的性格,在崇尚人的明智、自由以及经常是英雄主义的精神境界的同时,为情欲的因素恢复名誉,再现美好情操的和谐境界,把和谐的人甚至和谐的社会都描绘成某种完全可以达到的东西。

文艺复兴时代塑造的人物是能够同世界取得和谐的,或者说,直到晚期的米开朗琪罗、莎士比亚、塞万提斯的时代之前,他都有希望达到这样的和谐,他在内心里已经摆脱了封建主义压迫的羁绊,但又还没有成为资产阶级所理解的社会的人。他还没有成为专业化和劳动分工的牺牲品,没有为潜在压迫的无形桎梏所束缚(卡利班的形象只不过是在文艺复兴的晚期一闪而过),他还不知道,他是为社会正义而行动的集体的一员,有能力去从事可以实现的伟业,而不限于肯定自己的和谐个性而已。

文艺复兴的现实主义同有意识地遵循这一现实主义的十八至十九世纪之交的作家们的艺术之间,其相似之处是相对的。阿里奥斯托、拉伯雷、塞万提斯、莎士比亚的主人公,甚至从思辨的角度来看,在十九世纪的文学中 17· 都是不可想象的。在十九世纪中叶和下半叶的长篇小说中,可以更清楚地看出文艺复兴的现实主义同所谓的批判现实主义的分野,在批判现实主义中,以再现事实和细节为依据的趋势增强了,而不再是"随意而简洁的典型塑造"。

文艺复兴的现实主义同古代艺术的类同不应掩盖十四至十六世纪文学是脱胎于作为其民族基础的中世纪的文学。

在十四世纪的伟人但丁、彼得拉克、薄伽丘之后,学术上的人文主义同人民传统相结合的和谐性在意大利遭到了破坏,这时候,为了创造文艺复兴时代独有的史诗,就要求浦尔契、波利齐亚诺、博亚尔多重新求助于人民的语言、中世纪类型的传说和流浪歌手的歌曲。意大利文化中的类似过程构成了十五世纪下半叶至十六世纪初意大利文艺复兴顶峰时期的本质特点。

某个国家的文学同该地区"古代文化"直接或间接的联系越是疏远,那么完全改变形式的中世纪因素所起的作用便越大。拉伯雷、莎士比亚、塞万提斯、维加那些代表着人类艺术发展新阶段的作品,就是脱胎于不久前还具有中世纪性质的民族传统的变形。过于严重的脱离这些传统,即使出于对古代或意大利的崇高典范的爱好,有时也会使最杰出的人物所代表的极具进步性的艺术流派处于很不利的发展条件之中,七星诗社的大诗人们较之拉伯雷、锡德尼和黎里较之马洛和莎士比亚,包括塞万提斯本人的早期剧作在内的十六世纪末西班牙戏剧的"古典化"流派较之维加的"民族"戏剧,就是这种情况。

像哥特式建筑这样的按其出现时间和基本特征来看都属中世纪的现象，它同某些地方性的突变的联系，直到十六世纪在西班牙和法国的建筑中也没有消失。“外阿尔卑斯”艺术，包括绘画在内，不仅在德国，而且在比利时和荷兰都同哥特式建筑有着有机的联系；直到十六世纪之前意大利人一直认为这种艺术就是“哥特式”的。甚至丢勒都曾使米开朗琪罗感到困惑。

意大利艺术自身中的哥特式建筑热潮是在1350—1430年间兴起的。这个热潮对文学，对流浪歌手的歌曲，对小说产生了影响，它仿佛夹在文艺复兴的两个世纪——十四世纪和十五世纪之间。在教皇的阿维里翁和查理四世帝国的布拉格，从十四世纪中叶起便在各个高度发达的中世纪晚期的艺术中心开始蔓延的所谓“国际哥特”热把伦勃朗的绘画也吸引进了这个过程，并在某种程度上影响了意大利的艺术和文学。哥特传统和文艺复兴的传统曾长久地并存于小幅教堂绘画、折叠圣像画和供日常生活需要的实用艺术及民间版画艺术之中。

短篇小说是文艺复兴时代文学最发达的体裁之一，但是在十四世纪，薄伽丘却没有直接的继承人。无论是谢尔卡姆比的《短篇小说集》，还是萨凯蒂的《故事三百篇》，都在许多方面使短篇小说体裁重又回到中世纪晚期的城市小说。即使彼得拉克和薄伽丘的人文主义的发展，在他们的活动结束之后的最初年代也仅只得到团结在萨卢塔蒂周围的佛罗伦萨小组的支持，而在意大利学术界的圈子里，直到1400年以后人文主义重新高涨起来的时候，仍旧弥漫着中世纪类型的思维和使用着中世纪的拉丁语。

在十四至十六世纪的荷兰，除了约翰内斯·塞昆德斯和聚集在伊拉斯谟（他同德国的联系不亚于同荷兰的联系）周围的几位拉丁诗人和人文主义者的活动之外，半中世纪类型的作家一直没有在文学中消失。无论是以人民语言写作散文的创始人之一神秘主义者吕斯布鲁克，还是“新约”团体的奠基人赫拉德·赫罗特，虽然他们都为非教义思维开辟了道路，但他们都还没有脱离中世纪的概念范畴。从十五世纪末至十六世纪末，曾在荷兰诗歌中占有统治地位，并对这一时期之初的法国产生过影响的《修辞班学生的房间》一书表明，文艺复兴时代对个性的解放过程在行会传统的环境中有时是多么漫长。

荷兰、德国以及在很大程度上十六世纪法国的戏剧的发展，都承袭着中世纪晚期的形式，而打破旧传统的荷兰戏剧，从《奈梅亨的马里根》（约1500年）起，直到在十七世纪进行创作活动的诗人冯德尔的早期剧作，都没有创造出特殊的文艺复兴时代的戏剧结构。

文艺复兴时代最为高度发展的戏剧体系之一——十六世纪末到十七世

18· 纪初的西班牙戏剧中，所谓“圣者的戏剧”（即描写圣徒的剧作）和“街头宗教剧”、“表演剧”都具有重大的意义，这些描写圣徒的剧作往往同中世纪圣徒行传的传统有着现实的联系，而“街头宗教剧”和“表演剧”则无论形式还是内容都是直接继承“弥撒剧”的。大部分的“街头宗教剧”总是这样或那样地把当代主题同参与基督教会的主要赎罪圣礼，同参与圣餐仪式（圣餐）结合起来。

东方的文学和艺术中，同文艺复兴或文艺复兴前的流派近似的流派，它们同中世纪现象的结合，则更为形式多样。

十四至十六世纪世界文学过程的不平衡性，既表现在封建主义统治下发展起来的东方文学与同时代的西方文学的类型差别上，也表现在这些文学彼此之间的重大差别上。以自身的“古代文化”为基础的某些东方文学（波斯—塔吉克文学、印度文学、中国文学）已经有千年以上的历史；还在中世纪早期就走上独立发展道路的另一些文学（日本文学、朝鲜文学、爪哇文学、阿拉伯文学）也在十三至十四世纪之前具有了分流的艺术传统；第三类（土耳其文学、乌兹别克文学、柬埔寨文学、老挝文学、蒙古文学、马来亚文学等）还在刚刚形成之中。在我们所研究的这一时期结束的时候，第三类文学中有一些已涌现出杰出的诗人和作品（如土耳其文学和乌兹别克文学），而另一些却基本上是以翻译作品和民间文学或半民间文学的文本（如菲律宾文学、柬埔寨文学、老挝文学）为代表。

十四至十六世纪大多数东方文学，包括印度文学、波斯—塔吉克文学这样发达的文学，其中民间文学的影响，主要是民间艺术作品的口头传播是非常典型的现象。缺乏关于作者的固定概念不仅表现在以佚名为主的马来亚文学、蒙古文学、泰国文学以及其他文学中，而且有时也表现在像印度文学中的迦比尔、维德亚伯迪·塔古尔、米拉帕依，甚至波斯—塔吉克文学中的哈菲兹，土耳其文学中的尤努斯·埃姆雷等诗人身上，他们的名字不仅是个人创作的署名，而且成了某种诗歌传统的标志。

中世纪传统在十四至十六世纪大多数东方文学中依然保持着自己的力量。亚洲和北非各国人民的文学创作，其基本特点仍旧是标准的规范的创作。文学主人公的类型都是合乎规范的，它们往往不是艺术个性的体现，而是这个或那个社会集团或教会集团的假定性代表。描写的手法、主题，在许多方面也是合乎规范的。利用传统的情节规范是很普遍的现象，如南亚和东南亚的文学从印度古代史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》中吸取情节；伊朗和土耳其文学则从史诗和历史演义中取得情节。由于存在着本地区的文学语言（梵文、巴利语、阿拉伯语、波斯语、文言文），情节和体裁的传播就很方便了，这些语言的作用类似于希腊语、拉丁语或教会斯拉夫语在

欧洲中世纪文学中所起的作用。那个时期还存在着亚美尼亚语和格鲁吉亚语的丰富多彩的文学，同时突厥语系各民族的文学也正在形成和发展中。

"改编"、"仿作"、"回答"乃是加工传统情节的广为流行的形式，其中突出显示了它们同权威的文学原著的联系，尽管这个原著往往在很大程度上被重新解释了。所谓的"五卷诗"体便是一个例证。有数十位杰出诗人的长诗集或单部长诗作品同以法尔斯语写作的阿塞拜疆人内扎米的《五卷诗》(《秘密宝库》、《霍斯陆和西琳》、《莱伊丽和马季农》、《七美人》和《亚历山大故事》)相"呼应"，他们之中有印度人阿密尔·霍斯陆、伊朗人贾米、乌兹别克人纳沃伊、土耳其人苏莱曼·切列比等。

十四至十六世纪的东方文学仍保持着传统的体裁体系，其中占有显著地位的是所谓"功能体裁"，即具有特殊的宗教功能或实用功能的体裁。

十四至十六世纪是蒙古和突厥人的封建时代英雄史诗的繁荣时期(关于格萨尔、江格尔、马纳斯、阿尔帕梅什、吉尔-奥格雷等人的史诗)。在比较发达的文学中，歌功颂德的宫廷诗歌起着重要作用。

两种体裁特别流行，构成这个时代东方所谓的"大众文学"。一方面，这是些醒世与娱乐相结合并加以修饰的故事(如改编的印度的《五卷书》，波斯纳赫沙比的《鹦鹉书》和侯赛因·瓦伊斯·卡舍菲的《苏海利之光》，土耳其的《四十位大臣的故事》，阿拉伯的《一千零一夜》等等)，另一方面，是一些可以相对地用"中世纪小说"这个概念加以总括的作品。"中世纪小说"代表着阿拉伯的传记故事(西拉)，波斯和土耳其的英雄史诗(达斯坦，其中有《关于萨马克·艾亚尔的书》、《达拉普故事》、《阿米尔·哈姆扎的圣礼书》、《阿斯利和克列姆》)，东南亚文学中关于旁遮普的传说，马来亚的故事(西卡亚特)和诗集(沙伊尔)以及法尔斯语的叙事诗(马斯纳维，《霍斯陆和西琳》、《莱伊丽和马季农》、《尤素福和佐列哈》等等)。尽管已经举出了种类繁多的古代文献——从"下层的"，半民间文学的达斯坦到波斯—塔吉克经典作家伟大诗人的叙事诗，然而这都是些同欧洲的骑士小说或骑士叙事诗类型相近的浪漫主义史诗作品。中国的散文史诗作品《三国演义》、《水浒传》、《西游记》，其许多特点与上述东方"小说"是相近的，它们同样是民间史诗和叙事小说之间的过渡环节。但是，应当指出，与中世纪类型的文学体裁相并存的同时，有些全新的体裁不仅在外高加索、伊朗和中亚，而且在其他一些国家的文学中逐步崭露头角了，如中国的民俗小说(《金瓶梅》)和戏曲，日本的抒情剧，土耳其的"城市叙事诗"。

十四至十六世纪的东方文学在很大程度上尚未摆脱宗教的意识形态而独立发展。甚至时代的杰出艺术文献也往往同宗教运动，当然有时也同教派运动有关，更不用说狭义教权主义的文学(儒教文学、佛教文学、《古兰

经》文学)了。首先应提到的是自由思想同苏菲派[1]思想的交织,典型的有哈菲兹、贾米、胡占季、贾亚西、阿密尔·霍斯陆、苏尔坦·韦莱德、尤努斯·埃姆雷、纳沃伊;而参与印度的虔诚派运动的有迦比尔、苏尔达斯、米拉帕依、杜勒西达斯、钱迪达斯、乔东诺以及其他许多诗人。

如果说十四至十六世纪的东方文学基本上应看作中世纪文学,那么这里说的是中世纪的一个重要时期,这个时期所创造的艺术杰作往往是东方各国人民最重要的经典遗产。不仅如此,这个时代的东方文学,即便是在传统规范的范围之内,即便是包着一层宗教的外壳,其优秀的作品中依然能够清楚地听到抗议文学教条和宗教教规的呼声,爱好自由的原则得到捍卫,更响亮地说出人的理性和感情体验具有无比威力的思想,保护人的尊严而不受封建专制奴役的思想。这些作品,特别是亚美尼亚法尔斯语和突厥语诗人、印度、格鲁吉亚的作品所表现出来的倾向,可以同文艺复兴和文艺复兴前的欧洲文学倾向相提并论。

类似的方式使东方艺术中的中世纪传统形式得到全新的充实。在设拉子[2]、赫拉特[3]、布哈拉[4]、撒马尔罕[5]等地,有些建筑物按其使命来说是同中世纪穆斯林传统有关的,但在一定阶段上同时又成为非中世纪的文化倾向的象征和体现。正如哈菲兹的传统情节、观念、形象范围、形式总是同肯定欢快的、无拘无束的自由思想联系在一起,正如兀鲁伯及其同事早在哥白尼之前一百年便在传统的伊斯兰教中学的围墙内创造了行星表(《新天文表》,1437年),使近代天文学的实验基础与数学基础焕然一新,同样,十四世纪末至十六世纪撒马尔罕和布哈拉的建筑物也是以革新传统形式的方式来表达某种新的世界观的尝试。问题不仅仅在于布哈拉乌鲁格别克的伊斯兰教中学里刻着“追求知识是每个穆斯林男女的责任”的格言,不仅仅在于撒马尔罕沙赫—辛德陵园的陵墓上《古兰经》铭文与波斯—塔吉克诗人的爱情诗篇和希腊多神教哲学家的名句相伴。那几何学的构图与比例的鲜明性,那宏伟建筑使人心旷神怡的气魄和轻灵,伊斯兰教中学、哈纳卡[6]、陵墓、朱马清真寺[7]和撒马尔罕观象台那以浅蓝和金黄色调为主的明朗欢快的装饰,都在证实着纳沃伊的话:在乌卢格别克时代“天穹更近了,降得更

---

① 伊斯兰教一个流派。——译注
② 伊朗地名。——译注
③ 阿富汗地名。——译注
④ 乌兹别克地名。——译注
⑤ 乌兹别克地名。——译注
⑥ 中近东国家接待朝觐者的建筑,设有清真寺和住房。——译注
⑦ 位于今乌兹别克西部城市希瓦。——译注

低了”。

前已指出，中世纪的联系和传统在意大利本国和其他真正实现了文艺复兴的国家始终没有消失。许多学者发现，中世纪传统在巴洛克艺术中复活了。然而恰恰是十七世纪以其唯理论克服了中世纪传统，至少在西欧国家是如此。

由于社会和文化发展的不平衡，未必能为本卷所研究时期的不同文化地区的文学发展找出一个统一的、完备的定义。但是，如果把世界文化史看作一个整体，从世界文化史的观点来看，文艺复兴前和文艺复兴的过程乃是这一时期极为重要的规律性，这正是把这个时期划分出来作为世界文学史的一卷的依据。卡拉姆辛和果戈理在俄国早已提出过文化历史过程的整体性问题。卡拉姆辛写道：“教育和启蒙的道路，对于各国人民来说只有**一条**；他们全都要先后走上这条道路。”果戈理则提出了一个任务：“要表现人的自由精神付出流血流汗的劳动，从摇篮时代便开始同愚昧，同大自然和艰难险阻作斗争，从而坚持这一伟大的整个过程，这正是世界史的目的！世界史应该把被时代、机遇、山脉、海洋所分隔的世界各国人民集合成一体，把他们联结成一个井然有序的整体。”

·20

在十四至十六世纪，除了文艺复兴具有完整的形式并导致伟大进步变革的那些国家之外，东欧、东南欧、外高加索和亚洲某些发达的文学，在取得变化不定而又并不导致根本变革的成就的同时，仍旧进行着从中世纪的宗教—封建主义精神独裁下解放出来的斗争，进行着为提出人文主义理想，创建民族文学和确立民族的文学语言的斗争。由于种种原因，从中世纪条件下地中海水上交通的重要优势，特别是希腊—罗马高度发展的经济和文化及其保存完好的经济和法律传统，直到不曾遭受蒙古、鞑靼人以及随后土耳其人的入侵（他们的入侵破坏了被奴役的各国人民的经济、公民意识和文化），由于这种种原因，这个过程在意大利和其他西欧国家的文化中得到了最高度的发展。但是当代学术资料却可以使人认为，这个过程的传播是更为广泛的。尼·约·康拉德的著作，特别是他的《西方和东方》一书，详细地论证了一般世界文学过程，特别是中世纪和文艺复兴时代世界文学过程原则上的一致性。

康拉德的观点在苏联学术界得到广泛的支持，但是这个构想却引起了许多对比较文艺学不予理睬的专家和某些把康拉德的构想理解为绝对肯定文艺复兴普遍性的西方学家和东方学家的反驳。许多学者，其中包括康拉德观点的支持者，都在争论诸如在东方国家文学中采用文艺复兴这一概念的合理性，在这些国家中，类似文艺复兴的过程表现得不够清楚或者在时间上距欧洲的文艺复兴时代太远。然而这些学者，如利哈乔夫，却倾向于

主张：进行类型比较才是卓有成效的，主张对西欧范围之外出现的文艺复兴前或文艺复兴的文化发展的成分予以说明，认为研究世界文学过程的普遍规律性对于制定这一时期作为某种潜在整体的世界文学史的概念，具有实质意义。

当然，科学在这里所遇到的困难，未必是能够迅速被克服的。文艺复兴前的过程开始于中世纪的文化之中；而中世纪文化的内核中所形成的因素，在有利的条件下有可能发展到产生新的文艺复兴的倾向，但是也有可能在其发展中受到阻碍。任何最成熟的文艺复兴的文化现象中都可能存在着中世纪成分，尽管这种现象中新的因素占有明显的优势。如果说到早期的文艺复兴前的过程，那么在什么水平上会出现"中世纪"因素和"文艺复兴"因素的这样一种比例，使我们可以提出文化中文艺复兴的某种程度问题，对此是很难达成一致意见的。

要是希望经济发展和社会形态的直接对应关系能提答案，那是太简单化了。除了我们在本序开始所引的马克思写的那些不协调的情况之外，一般来说，其他困难的产生也正是由于社会形态本身的相互关系——封建社会形态同刚刚诞生的资本主义社会形态的相互关系是非常复杂的。不同的制度在乡村和城市各有不同的表现，相邻的国家和一个国家内不同的地区的发展水平也是千差万别的，仿佛已经过时的制度还会"重复出现"。同时，文艺复兴的思维既和封建主义意识形态也和资产阶级意识形态截然对立，它已突破了恩格斯称之为市民同贵族格斗的界限。[①]

在这样复杂的情况下，那种把中世纪类型的艺术中这种或那种创作解释为文艺复兴时代创作的倾向，就令人担心了。21· 但是必须历史主义地对待那些同封建主义发展不充分（较之某些西欧国家的封建主义典型形式）有关的现象，这些现象发源于古希腊城市及其商业、手工业和古希腊艺术未曾消失的传统。这些传统重新复活，并在不同的阶段上表现于拜占庭的一些古代文化地区和意大利，特别是建筑、镶嵌工艺、壁画这样一些需要代代相传的手艺的艺术。这些特点为奈曼、盖津别克以及后来的帕诺夫斯基、列梅里和其他学者提出所谓拜占庭一系列地区"文艺复兴"的引起争议的论点提供了依据。

关于亚洲的类似于拜占庭文化中所发生的现象的问题，可能涉及同西方文艺复兴时代相差久远的时期，几乎涉及五世纪笈多帝国[②]的印度诗人和剧作家。开始于拜占庭之后几个世纪而在八至九世纪达到极盛时期的中

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年，第444页。——译注

② 笈多帝国，印度古代帝国，约在公元320年建立。——译注

国的文化繁荣成了康拉德研究唐宋时代诗人和哲学家的一系列论著的课题。类似的文化更新过程也通过波斯—塔吉克的诗歌资料进行过研究；某种类似的现象在同古代文化地区有着密切联系的外高加索各民族的中世纪文化中也有所发现。

文艺复兴前的倾向在中世纪的表现和真正的文艺复兴（在前述情况下并未充分表现出来）之间那种时间上和本质上的巨大差异，可试作如下解释：这里说的主要是所谓"古老民族"，也就是具有自己的某种"古代文化"的民族；在他们的中世纪文化中古代文化的倾向可能始终没有被淘汰和消灭。"新的"民族的文化中可能被当做文艺复兴的东西，用在"古老"民族的文化上，便会引起互相矛盾的界定。

早在十三世纪之前，法尔斯语诗歌同民众反封建斗争的联系，同城市繁荣和揭示城市生活的社会矛盾的联系便已确定无疑了。凡此种种，以及以始于金迪[①]和法拉比[②]的阿拉伯哲学的世俗倾向，以苏菲派异端神秘主义的诗体变形和民间唯物主义观的明快的自由思想作为凭借的可能性，不仅使诗歌创作，而且也使造型艺术取得了巨大成就。对有生命的物体和凡是能投下影子的物体都不许描画的穆斯林禁忌，在小型艺术体裁中被打破了。丰富多彩的装潢、绚丽的色彩在民间的装饰艺术中兴盛起来。但是近东和中东的社会进步并不像文艺复兴的欧洲那样普遍，所以甚至十三至十五世纪法尔斯语的大诗人们较之他们的佛罗伦萨、巴黎或克拉科夫同行，更为鹤立鸡群般地孤立于周围世界。

十三至十五世纪波斯—塔吉克诗歌曾涌现出群星灿烂的、视野广阔的、具有世界意义的人文主义诗人，他们从对伊斯兰教义的笃信中解脱出来，动摇了伊斯兰教对精神的统治；十三至十五世纪波斯—塔吉克诗歌成为文化地区的中心，这个文化地区当时包括原先曾是该地区中心的阿拉伯世界，包括法尔斯语文学和各突厥民族的本族语文学，在一定程度上也包括印度的某些文学。但是自从十三世纪蒙古—鞑靼军队入侵之后，文化中心从东方移向该地区的西方和南方，这个过程便变得复杂了。到十四世纪初，近似于文艺复兴的倾向便开始衰退：贾米和纳沃伊两位伟大诗人，两位好友去世的日子——1492 年 11 月 9 日和 1501 年 1 月 3 日——对于整个地区有着近乎象征的含义。近似于文艺复兴的倾向在东方消失之际，正是高度的文艺复兴在意大利达到鼎盛和西班牙人发现新大陆之时。

---

① 金迪（800—870），阿拉伯哲学家，医生，数学家，天文学家。——译注

② 法拉比（870—950），哲学家，百科全书派学者，东方亚里士多德主义的主要代表人物之一。——译注

西方文艺复兴本身的最重要的文化源泉，不仅集中于古罗马，而且集中于地中海东部、古希腊和拜占庭。东方文化的影响通过拜占庭并直接从阿拉伯人及其波斯、中亚和安达露西亚的继承人那里得到了广泛传播，同时古代文化影响的新浪潮也以几乎整个欧洲的文艺复兴所需要的形式同样地得到了传播；对于整个欧洲的文艺复兴来说，需要这种形式正如需要把文艺复兴同古罗马和古希腊的文化结合起来的拉丁传统本身一样。

只是从罗马帝国，从拜占庭在希腊、小亚细亚、意大利的全部国土上（这里的文化发展绝不是和平的，而且在1453年灾难之前就已经一再中断），文艺复兴前的早期过程才终于找到了通往近代的间接出路。

22· 十三至十五世纪的拜占庭艺术和下面相应的章节中所描述的这个时期（勒梅利和其他拜占庭学家特别固执地把该时期称为“拜占庭的文艺复兴”）文学的某些方面，确实为意大利的文艺复兴和南斯拉夫、东斯拉夫及外高加索文化中的文艺复兴前过程作了准备；南斯拉夫、东斯拉夫和外高加索文化中的文艺复兴前过程由于蒙古鞑靼，或土耳其的破坏性入侵而悲惨地中断，或完全遭到破坏（参阅马克思关于蒙古人荡涤俄罗斯的经济后果的论述[①]）。

在拜占庭本土，除了本卷所论述的文学作品之外，霍尔的米斯特拉和君士坦丁堡救世主庙的壁画和镶嵌画可以作为人文主义倾向艺术的典范（《卡赫里艾·贾米》）。这座建筑在帝王之城西北角的庙宇里，那缩影绘画的生动和自如，圣母生平场景的人情味和文雅流畅都预示着斯拉夫人的“辞藻堆砌”，十四世纪末至十六世纪的俄罗斯绘画，乃至包括波提切利在内的意大利大师们的成就，从而成为文化向南方斯拉夫人，向罗斯、意大利以及向西欧运动的标志。

在意大利文艺复兴初期，对待拜占庭艺术的影响，正如对待西方的哥特艺术一样，不仅要学习，而且要予以克服。虽然情况不同，但巴尔干半岛、东欧、亚美尼亚、格鲁吉亚和西亚等“拜占庭地区”各族人民的文学和艺术都面临着类似的课题。拜占庭只是时代高度智慧的学校，而不是理想境界。作为希腊、罗马遗产拥有者的拜占庭集中了语文学、哲学和美学的材料，从而为文艺复兴时代的变革创造了前提条件。不仅如此，它的农民、手工业者，它的知识分子，都具有当时较高的组织生产的能力，如果没有这一点，这个其后面对伊斯兰教扩张压力，贫困而又人口稀少（较之不断进逼的不可计数的游牧民族而言）的国家，不可能存在千年之久。拜占庭的统治

① 《马克思恩格斯全集》第12卷，人民出版社1962年，第748页。——译注

阶级,在中世纪的世界上是以其文化修养而著称的,但是他们都力求制定出文化生活各方面的严厉规则,而且,这种意图扩散到中世纪各个国家,从而在罗马中央集权国家的特殊条件下造成特别严重的后果。拜占庭统治阶级为目光短浅的私利所蒙蔽,竭力以教会和国家的规诫限制艺术和科学的进步,从而削弱了帝国的生产和文化的潜力。在理性思潮与神秘、禁欲主义潮流的上千年的对立中,文化过程的潜在力量恰恰是在国家遭受严重的动荡之后或面临即将到来的毁灭之际才得到了发挥,这种潜在力量虽然没有导致拜占庭本身的文艺复兴,但却在广阔的范围内对迎接文艺复兴时代的到来起了巨大的作用。在决定命运的 1453 年 5 月 29 日,苏丹踏着血迹斑斑的石板路骑马进入圣索菲亚,奥斯曼人抢掠、毁坏了帝王之城的文物,杀光了它的居民,然而,同拜占庭相邻的各个文化地区的文艺复兴的过程却是不可阻挡的了。

恩格斯写道:"随着君士坦丁堡的兴起和罗马的衰落,古代便完结了。中世纪的终结是和君士坦丁堡的衰落不可分离地联系着的。新时代是以返回到希腊人而开始的——否定之否定!"[1]

拜占庭是对于后来世界文化发展极为重要的经典的古希腊文化传统的转达者和继承者。拜占庭把这些传统传给了它周围的东正教和西方的各国人民。

拜占庭自身的文学发展主要有三条线索。第一,以古代的修辞范本为典范的世俗文学,也包括哲学文集,高级文体的历史著作,语文学和自然科学的研究著作等等。第二,教会文学(同思想和文体都与之相近的,从创世纪开始的编年史一起)始终存在着,并对邻近的各国人民产生影响。第三,还有近于民间创作的下层的世俗文学、拜占庭的英雄史诗也可以列入这一类。这三条线索中的每一条都有相应的语言规范的倾向。这三条线索的每一条各自都有占统治地位的特殊规则,这一点可以使拜占庭文学作为培养更为年轻文学的学校的效能得到提高。从一条线索过渡到另一条线索的时候,规则的概念也随之改变。第一条线索是古典化墨守成规的规则;第二条线索是教会的"优雅"规则;第三条线索则是民间文学的程式化规则。所以在意大利、斯拉夫各国,尤其是外高加索各国,不同的作家和艺术家各自看到的,并不是同一个拜占庭。影响意大利文艺复兴文化的,主要是第一条线索。东正教地区所熟悉的,主要是第二条线索,有时是第三条线索(如《狄根尼斯·阿克利特》[2])。

① 《马克思恩格斯全集》第 20 卷,人民出版社 1971 年,第 531 页。——译注

② 拜占庭的一部史诗,歌颂勇士狄根尼斯·阿克利特在同阿拉伯人战斗中所建立的功勋。——译注

文艺复兴过程在有些民族的文化中由于内部或外部的原因而中断了，有时，特别是涉及这些民族时，很难确切地断定对文化中的这些过程予以推动的情势是如何形成的。拜占庭的邻国之中，只有一个意大利和某种程度上的达尔马提亚[①]从十三世纪末便走上了数百年的文艺复兴顺利发展的道路，其结果是后来的封建主义复辟也不能消除的。

受到一定的经济前提制约的文艺复兴的文化发展并不是先要有某种理想的社会状态。理想中的和谐的人在文艺复兴人文主义者们所构想的和谐社会的理想之外没有得到彻底的实现，而这种和谐社会的理想在任何地方都不曾在生活中得到体现。文艺复兴的文化发展过程或多或少都经历了残酷而持久的斗争。在一定的条件下，文艺复兴的文化能够依靠正在形成的民族利益和人民的支持，对抗反动的或者变得日益反动、禁锢的国家而持续几个世纪之久。从十六至十七世纪西班牙的绘画、诗歌、小说，特别是戏剧的例子来看，这是很清楚的。在西班牙，从十六世纪二十年代中期起，资产阶级的发展便日益缓慢，并且受到压制，从该世纪中叶起王权和教会建立了前所未有的压迫机构，镇压任何自由言论，但是在西班牙却出现了当时世界上最大胆，某种程度上也是最自由的戏剧。喜剧成为西班牙人文主义艺术的支柱，从社会功能，从特征，从语言，从边舞边说的演员的俏皮话来看，它是直接意义的人民喜剧，它从舞台上直接向广大观众讲话；而作为民族力量和民族利益的表达者，它在间接的意义上也是人民的喜剧。由于喜剧具有文艺复兴艺术所特有的，以整个戏剧结构和言语结构表达人文主义内容的能力而不必诉诸逻辑系列的公式，因而不容易受到打击，然而逻辑系列公式却是伊拉斯谟或者胡登、莫尔、多莱或比维斯所必需的，别人可以迫使他们因此而付出上断头台或受火刑的代价。在通俗易懂，具有欢快娱乐性质和公认的真实性（这一切并没有把培养新人的任务排除在外）的喜剧面前，甚至哈布斯堡王朝治下的政权也要退让。国王禁止戏剧的失败显示了西班牙文艺复兴文化的实际的或者说“实用”的人民性，它甚至在十七世纪仍保持着自己的意义。当腓力二世及其继承者们试图取消戏剧的时候，国内产生了某种思想上的“双重政权”：正如政府文件所确认的那样，整个国家不再服从国王的号令，于是在全民骚动的威胁下不得不撤销禁令。

西班牙文艺复兴的经验在两个方面是普遍适用的：第一，它对于解决那些资产阶级发展不够强劲的国家里的文艺复兴过程的问题，具有重要意义，这不仅是对拜占庭地区的各国人民，而且对于其文化性质问题存在争

① 克罗地亚地区名，位于亚得里亚海沿岸。——译注

论的东方各国人民都是有意义的；第二，西班牙文艺复兴的经验说明，即使在文艺复兴的鼎盛时期，在意大利的十五世纪，法国、波兰、英国的十六世纪（其他国家更不用说），文艺复兴的文化也只能存在于极其尖锐的思想斗争之中。

在阐明文艺复兴前过程传播的程度问题时，应当记住，同东方文化地区有着千丝万缕联系的那些地域中心为准备西欧的文艺复兴起了巨大的作用。这不仅涉及拜占庭和阿拉伯人最近的邻国意大利，而且涉及十三世纪前半叶被封建反动势力消灭的普罗旺斯以及法国；普罗旺斯曾是布戈尔（“保加利亚”）的波果米尔派异教运动的继承者，而法国在十三世纪成为经由阿拉伯人传来的非经院哲学的阿威罗伊[1]的亚里士多德主义和唯理论的庇护所，后来成了欧洲最有影响的文学艺术中心。

西欧的文艺复兴是在城市经济发展的基础上，是由于在城市公社和多个世纪的斗争过程中所培养起来的骄傲而独立的公民意识而发生的。要理解西方文艺复兴的这种内在制约性和非暂时性，还必须同时理解西方文艺复兴的两个主要思潮从文化起源的观点来看基本上是发源于希腊，既经过罗马——意大利，也经过地中海东部文化地区而传播过来（努楚比泽和恰洛扬的著作根据外高加索的情况阐明了这一点）。

·24

西方文艺复兴的主要哲学流派亚里士多德主义和新柏拉图主义，其运动的方向，从思想继承的角度看，不仅是从古罗马而到西方，而且还从拜占庭或者通过阿拉伯人而来到西方，这是毫无疑问的。由于其唯物性曾受到教会神父怀疑的亚里士多德学说，在中世纪基本上已被忘却了，然而这位哲学家的文集从九世纪起便成为阿拉伯亚里士多德主义的基础，并于十二世纪从阿拉伯文译成拉丁文，在这之后，亚里士多德的学说才真正进入西方的文化生活。更为真确的亚里士多德主义伴随着基督教化的，尔后又被托马斯·阿奎那变为天主教宗教哲学思想基础的简单化的亚里士多德主义，经过拜占庭的叙利亚和阿拉伯人而传了过来；十二世纪科尔多瓦人伊本·路西德（阿威罗伊）恢复了亚里士多德主义的世俗理性倾向，在许多方面是唯物主义倾向的精神实质。西格尔和巴黎的阿威罗伊主义者们在下一世纪同托马斯主义的冲突乃是文艺复兴思想斗争的前奏。它使但丁的思想从传统教义的束缚下解放出来，从而使创作《神曲》成为可能。

亚里士多德主义的新浪潮随同瓦尔拉姆（卡拉布里亚的）、列翁季·比拉特、曼努埃尔·赫里索洛拉斯一起从拜占庭到达意大利，并为十四至十

① 阿威罗伊（1126—1198），即伊本·路西德，阿拉伯哲学家和医学家，东方亚里士多德哲学代表人物。——译注

五世纪的人文主义者所掌握。众所周知的与此相似的现象(尽管从文艺复兴思想来看尚不够充分)是马克西姆·格列克在罗斯的活动,特别是在谴责"沙皇暴行"方面。十六世纪的下一次浪潮为罗伯尔泰洛和文艺复兴晚期以及十七世纪古典主义的唯理论诗学奠定了开端。

成为文艺复兴时代一个同样重要的哲学流派的柏拉图主义——新柏拉图主义,沿着类似的继承系统传到西方。新柏拉图主义是促进中世纪和文艺复兴革命运动的"异端邪说"和神秘主义的源泉之一,因而形成了文艺复兴世界观的许多特点。某些神秘主义学说把人的神化问题同神的人化问题结合起来。"人的神化"这一概念包含着文艺复兴时代人的理想标准的出发点。同普罗克洛斯的新柏拉图主义有联系的五世纪末希腊—叙利亚思想家迪奥尼西奥斯·阿雷奥帕格或者叫伪迪奥尼西奥斯(有些学者认为他是原籍格鲁吉亚的彼得·伊维尔)是享有盛名的,他在《论神秘主义神学》和《论宗教圣秩制度》两书中发展了柏拉图关于在认识和神化中联结人同神的序列的不间断性思想。

迪奥尼西奥斯传授给后人的思想,在十一至十二世纪的近东和十三至十四世纪的西欧,其意义在不断增长,在近东它体现在拜占庭人米哈伊尔·普塞洛斯[①]和约翰·伊塔尔[②]及亚美尼亚诗人格里戈尔·纳列卡齐,格鲁吉亚人叶夫列姆·姆齐列、约翰·彼得里齐、卢斯塔维里身上;在西欧则表现在博纳文图拉,后来的但丁,十三至十四世纪德国和荷兰的神秘主义者迈斯泰尔·爱克哈特[③]和吕斯布鲁克身上。薄伽丘以文艺复兴时代的勇气直接把神化思想用于他的老师,一个具体的凡人身上,声称假如不是但丁一生的不幸,他会"以自己天才的力量""在大地上成为一位神"。

十五世纪,柏拉图影响的浪潮又伴随着普莱桑、维萨里昂·尼克伊斯基[④]和其他摆脱土耳其奴役的希腊人文主义者从拜占庭传到文艺复兴时代的欧洲。在尼古拉(库萨的)[⑤]、菲齐诺[⑥]、皮科·德拉·米兰多拉笔下人的神性思想以理性化形式作为人具有无限能力的思想而成为文艺复兴的真正

---

① 米哈伊尔·普塞洛斯(1018—约1078年或约1096年),拜占庭政治活动家,作家,学者,哲学家。——译注

② 约翰·伊塔尔(11世纪下半叶),拜占庭哲学家。——译注

③ 迈斯泰尔·爱克哈特(约1260—1327),德国中世纪神秘主义代表人物。——译注

④ 维萨里昂·尼克伊斯基(约1403—1472年),拜占庭政治家,教会活动家,学者,人文主义者。——译注

⑤ 尼古拉(库萨的,1401—1464年),亦称尼古拉·克列勃斯,哲学家,神学家,科学家,教会政治活动家。——译注

⑥ 菲齐诺(1433—1499),意大利新柏拉图派哲学家。——译注

信条，这一思想体现在从布鲁内莱斯基、曼坦那[①]、达·芬奇和伊拉斯谟到科洛缅斯科耶[②]的耶稣升天教堂的建筑师等各种形式、数以千计的艺术作品中，且不说叶尔莫莱-叶拉兹姆、库恰克、莎士比亚、塞万提斯和维加了。

继承过程促使人们开始研究十三至十五世纪的拜占庭文化以及意大利文艺复兴前东欧各国人民文化中同它有联系的前文艺复兴的现象。这就是本卷相应的内容。叙述的连续性在本卷形成一条有规律的但形态复杂的曲线。

这条线从拜占庭文化以及拜占庭地区各国开始，并涉及蒙古—鞑靼人和土耳其人占领前的斯拉夫—巴尔干世界。在这之后，这条叙述线从意大利开始，写到西欧和正在形成的拉丁美洲文学。后面的路线则是通向达尔马提亚、匈牙利、西斯拉夫人的文学，然后又回到东欧，但已经是硕果累累的时代和蒙古人之后的时期了。土耳其占领时期的巴尔干各国文学，随后，俄罗斯文学、乌克兰文学、白俄罗斯文学、立陶宛文学都有所评述。叙述逐步东移，将论及外高加索、近东、中亚各国的文学，包括埃塞俄比亚以及阿拉伯、波斯—塔吉克文学，突厥各族人民的文学和史诗。在中央亚细亚各国文学和史诗之后要研究西伯利亚各族人民的史诗，随后阐述印度和南亚、东南亚其他国家的文学。东亚地区要讲到中国文学、朝鲜文学、日本文学和越南文学。越南文学尽管同这个地区有着密切的文化联系，但不能同东南亚文化分割开来。

·25

除西欧罗曼语系和德意志各国人民之外，充分发展的欧洲文艺复兴运动也席卷了西斯拉夫各国：捷克、波兰、匈牙利、特兰西瓦尼亚[③]以及没有遭受土耳其压迫的部分南斯拉夫各族人民如达尔马提亚、拉古萨和北霍尔瓦提。

莫斯科罗斯，在库利科沃会战[④]胜利之后度过的一个半世纪，以恢复同拜占庭、南方斯拉夫人的继承关系，恢复同蒙古入侵前自身的文化继承关系为标志。在这种情况下，东斯拉夫各民族间的相互作用得到了发展，西方的文艺复兴晚期类型的思潮，或者经过波兰和立陶宛，或者直接从意大利人那里传到东斯拉夫各国。但是无论是莫斯科罗斯，还是在卢布林合并条约[⑤]后国家政权每况愈下的立陶宛、白俄罗斯、乌克兰，尤其在强制推行

---

① 曼坦那(1431—1506)，意大利画家和版画家，早期文艺复兴代表人物。——译注

② 莫斯科东南方向莫斯科河右岸的一处皇家园林。——译注

③ 现属罗马尼亚。——译注

④ 1380 年 9 月 8 日俄军在库利科沃原野大胜蒙古—鞑靼军队，为俄罗斯摆脱蒙古人统治奠定基础。——译注

⑤ 1569 年波兰和立陶宛大公国在波兰卢布林签订条约合并为一国。——译注

天主教和宗教合并的布列斯特合并条约[1]之后的白俄罗斯和乌克兰，文艺复兴的文化都未能像邻近的波兰那样得到发展。

除了中央地带几个非常重要的地区（伊朗、中亚、外高加索、印度）之外，对于绝大部分的亚洲和北非来说，1250—1625年这个时期，并不像欧洲和上述地区那样以丰富的历史文化时代而著称。

十三至十六世纪的中国形成了形式庞大的叙事文学（民间话本，在此基础上形成诸如十四世纪的《三国演义》和《水浒传》两部史诗；十六世纪的神话讽刺小说《西游记》和《封神榜演义》以及其后的带有色情成分的民俗小说《金瓶梅》）。此前不久才产生的戏曲同样在十三至十六世纪进入了繁荣时期。中世纪中国城市生活的发达和戏剧家以阶层广泛的观众作为对象，导致了这样的结果：十三至十四世纪元代戏曲所形成的带有一套复杂的思想美学特征的艺术现象，不能简单地和欧洲戏剧的任何一个发展阶段相比拟。从某些特点来看，它可以归入中世纪戏剧：奇迹剧、闹剧、寓意剧；但是另一些特点又颇似文艺复兴早期甚至较晚期的戏剧（"市民剧"）。虽然官方推崇的仍旧是诗歌和高级散文，但是叙事小说和戏曲在中国正逐渐占有文学的首要地位。十六世纪下半叶有些像李贽这样的反对儒家学说的思想家，提出重新审视传统文学体系的主张，他们认为应对小说、戏曲与古代经书的圣贤文章一视同仁，这是中国的美学观点发生重要转变的标志。

某些亚洲国家的文化在本卷所研究的时期有时发生某种近乎回返中世纪类型的现象，而在另一些国家，比如印度，却在中世纪的背景下掀起了被许多研究家认为接近于文艺复兴过程的浪潮。虽然印度文学仍旧由传统体裁的作品、梵文史诗和往世书的改编本和翻译本所组成，而且梵文文学本身也以范围广泛的古代文献为代表，但是最大的艺术成就却是同新的现象即所谓信爱派诗歌相联系的。信爱派运动（意为"崇拜"、"景仰"）把为数众多的改革派代表人物联合了起来。它的意识形态是以人的心灵同绝对者（黑间、罗摩、涅婆）的不可分性观念为基础的，包括个人对神忠诚和个人得救的说教，包括对等级隔阂和宗教隔阂的抗议。信爱派的诗歌把神和人，抽象和个体，宗教和感情都融合在一起，信爱派的诗歌中，既有社会批评的成分，也有社会乌托邦的因素，其优秀的典范作品洋溢着同文艺复兴诗歌的激情近似的人文主义激情。印地语文学中的迦比尔、苏尔达斯、米拉帕依和杜勒西达斯，孟加拉人钱迪达斯和乔东诺，迈提里人维德亚伯迪·塔古尔及十五至十六世纪其他印度大诗人的诗歌就是如此。但是早在十七世

① 1596年东正教会同天主教会在布列斯特大教堂签订条约，两教会在波兰领土上合并。——译注

纪初信爱派运动以及与之伴随的信爱派诗歌在印度已不再流行，整个文学又转向更为传统的形式。

倒退、进展迟缓的原因要从封建农奴制经济的停滞现象，东方君主专制的保守势力和长时期的野蛮的外族入侵中去寻找。 ·26

在分析十四至十六世纪文学发展的曲折道路时，还应当考虑到其他一些消极的情况。在近似于文艺复兴的倾向削弱的情况下，在这种倾向的许多表现之中，一方面是真正的进步文化对传统的继承，另一方面也会出现模仿的风气，这种模仿全然丧失了形式同进步内容的不可分割的密切联系。

近东文化的二元论在专业文艺理论家之前，曾被歌德写进他的《东西诗集》一书中，在我国，则被普希金写进《畅快的喷泉散发凉意》(1828)一诗中。普希金是最早重视哈菲兹和萨迪的人之一，他突出了"萨迪子孙"对伟大诗歌遗产的表面的刻意模仿同真正诗歌的无限才华之间的差异。十九世纪二十年代给予"设拉子诗人"愈益肯定评价的普希金把萨迪同御用的模仿者们区别开来。即使对后者普希金也承认他们掌握高度技巧的能力："……(诗人)以诗句的鸣响的珠玉/愉悦可汗"，并把"萨迪之子"的技巧作为标准，用它来同"具有卓见的翱翔的"密茨凯维奇的艺术两相对照。在普希金看来，萨迪后人的"故事"是有生命力的，可以"像埃里温的地毯那样""铺展开来"，也就是说，可以列入人民的艺术文化之中。

普希金注意到了一个事实，即十四至十六世纪文学的影响的后果较之这些文学本身更为单一化。的确，彼得拉克同哈菲兹在类型上的"相似"，不如他们各自对本地区文学影响的性质的"相似"。

某个文化地区或区域及其中心的概念，在十四至十六世纪是有可能发生变化的。起源上的中心位置并不总是决定着文化上的首要地位。该时期近东和中亚地区的特点是阿拉伯影响的融合与同化，随后是突厥各民族诗人与用法尔斯语写作的波斯—塔吉克诗人同时涌现。如果说前一个时期的阿塞拜疆人涅西米是用法尔斯语写作的，那么纳沃伊或费祖里就不仅在法尔斯语文学中，而且在创建本民族的文学和文学语言方面起了显著作用。有些地区分解了，并互相交错：阿塞拜疆文化同邻近的亚美尼亚和格鲁吉亚文化是密不可分的，但是它却以突厥史诗的后继者之一而列入高加索地区，而其文化和信仰不是同拜占庭，而是同穆斯林的东方，同阿拉伯传统，同法尔斯语文学及中亚和近东突厥语系各民族的文化有着千丝万缕的联系。

意大利在西欧的文艺复兴中居于关键地位。但是它的艺术很久以来一直是拜占庭、希腊的影响在西欧的传播者，特别是在那些同罗马人保持最悠久的联系的城市和省份。尽管意大利处于关键地位，但是在后来的世界

文学发展中最有前途的文艺复兴的小说和戏剧体裁，并不是在意大利，而是在起初落后于意大利数百年的西班牙和英国——在塞万提斯、维加和莎士比亚的笔下达到了高峰，而文艺复兴政论文的高度繁荣是出现在十六世纪初的德国。

如果说十三至十六世纪文化过程的总的走向构成复杂的曲线的话，那么，这种发展在某些情况下便勾画出更为纷乱曲折的线条。比如十七世纪之前没有遭受土耳其残暴统治的那些希腊岛屿，其文艺复兴的发展有时是在反射过来的威尼斯影响下进行的，仿佛是把希腊产生的文化珍品又改头换面归还给了希腊。这时在个别情况下，周转过程同非周转的直接途径是同时并存的。比如，十六至十七世纪初的绘画中那富有高尚精神的流派就是经历了这样一条途径，这条途径在许多方面是由绰号埃尔·格列柯[1]的多米尼可·特奥托可普利的生活道路所确定的：从克里特岛[2]至威尼斯，然后再到托莱多[3]，在这里他虽然成为"最民族化"的西班牙画家，但是他传播拜占庭的影响，固执地用希腊"东正教"字母签署绘画作品，尽管在反改革堡垒之一的国度里这样做要冒着由此而来的全部风险。

由于本卷所研究的时期是该地区内部尚未立即独立出来的民族文化形成的时期之一，而且也是地区通用的文学语言（希腊语、拉丁语、斯拉夫语、阿拉伯语、法尔斯语、梵文、巴利语、文言文及其他语言）仍在传播的时代，所以有时很难确定这部或那部古代作品或被视为几个民族共同财富的某个作家的创作最早是同哪种文学相关的。立陶宛大公国便存在着这类状况。这里的政治领导权先属于立陶宛，后又属于波兰，但是却有白俄罗斯、乌克兰乃至部分俄罗斯领属的土地（如斯摩棱斯克地区），而且要确定古索夫斯基的拉丁文诗歌应归入哪种文学也是个复杂的问题，因为他的创作同白俄罗斯、立陶宛、波兰乃至乌克兰的文化都有联系。在决定许多中东作家的"民族属性"问题，在划分西班牙文学和正在形成中的拉丁美洲文学的界线时，以及在其他一些情况下，都会碰到同样复杂的问题。

27·

文艺复兴的发展是否应有自己的（或自己地区的）古代文化，也就是"被复兴的"文化基质？这也是个有争议的问题。"古代文化"这一概念在俄语中是有特殊色彩的，它指的是希腊—罗马地区在世界文化史上的特殊作用，把这个概念扩展到这个地区之外是否会有好的效果呢？我们不妨回忆恩格斯在《自然辩证法》中谈到古希腊人文化成就的一段话："这个小民族的无

---

① 埃尔·格列柯（1541—1614），本名多米尼可·特奥托可普利，西班牙画家。——译注

② 希腊岛屿。——译注

③ 西班牙地名。——译注

所不包的才能与活动，给他们保证了在人类发展史上为其他任何民族所不能企求的地位”[1]。康拉德认为，关于中央地带各个地区有伊朗—古希腊—安息国和印度的“古代文化”，而东部地带许多地区有印度和中国的“古代文化”的说法，正如说西方地带有某种类似希腊—罗马的古代文化现象一样，是可以成立的。

关于普遍主义思想对于本卷所研究的这个时期的意义问题，也存在着不同的意见。这种普遍主义思想在但丁的笔下表现在统一的世俗的世界国家的乌托邦之中，这个国家不需要得到教会的批准，因为罗马所代表的这个国家比教会更古老，更有普遍意义。不过，在这种情况下历史事实和它们在诗歌中的反映之间的联系可能是遥远的，如：亨利七世的要求与但丁的普遍主义激情之间；东方国家的发展与东方诗歌所坚持的理想的在古希腊罗马被统称为“鲁姆”的普遍性之间，这种理想的普遍性在一系列《亚历山大故事》——涅西米、贾米、纳沃伊及其他东方诗人关于马其顿王亚历山大的长诗中都有所表现。

普遍性的思想对于欧洲文艺复兴时代和世界文学的形成具有巨大意义，不仅就上述的含义而言，也不仅限于以福音和使徒行传折射古希腊思想的形式，而且在于源自希腊，同雅典的民主制相联系的对普遍性的特殊理解，这种理解在埃斯库罗斯的悲剧《波斯人》之中已有所表现，并通过共和制罗马作为人的公民性、公民意识、公民义务和公民权利普遍发展的思想在古代世界中传播开来。通过西塞罗、提图斯·李维乌斯、普卢塔克的媒介，这种思想成为文艺复兴的基本思想之一，并早在共和主义成为十八世纪革命口号的基础之前就促进了共和主义的发展。

然而，距十八世纪法国革命还很遥远。从十六世纪七十年代起，反动势力的进攻几乎普遍加强了。一般说来，这是一种恢复封建主义的趋势，或者把文化同宫廷生活的要求联系起来的意图，有时候则是现实中资产阶级性的体现。国家和部分文化运动同日益僵化的，越来越为反动势力服务的教会——反改革的天主教、东正教、伊斯兰教、佛教、神道教、儒教等的联系，以及同前不久作为精神革新旗帜的伊斯兰教苏菲派、基督教新教的联系，都呈现出重新得到加强的趋势。在后一种情况下，如果经过改革的教会是在确立了资产阶级制度的国家中活动，那么，两者往往会联合起来反对文艺复兴的自由思想。在十七世纪三十年代之前，人文主义文化同新旧

① 《马克思恩格斯选集》第3卷，人民出版社1972年，第468页。——译注

反动势力的斗争，持续近百年之久。但是人文主义的社会理想，其直接的不可实现性渐渐变得显而易见了。天主教宗教裁判所的火堆，日内瓦、荷兰、英国乃至新英格兰新开发的土地上新教徒的伪善，伊凡四世反对“无益”书籍的断然措施，许多东方国家公开的封建野蛮势力的猖獗，便是证明。

28・

十七世纪欧洲出现的巴洛克式建筑和古典主义的新潮流在许多方面都继承着文艺复兴时代的传统，尽管这些传统曾遭到迫害和模仿者的改造，但它们毕竟在民众的意识中保持下来了。

巴洛克式艺术作品的主人公，尽管对在地球上，尤其是在自己这一代人的限度内实现和谐社会的理想失去希望，但仍旧保持着对人的巨大毅力、他的精神“不可摧毁”的信念，坚信他具有不指望得到迅速酬报而进行斗争的决心。古典主义作品首先是在那些局面不十分紧张的地方创作出来的，古典主义作品的主人公把这种刚毅精神同唯理论的世界观结合在一起。因此，似乎终于把文艺复兴艺术的蓬勃朝气镇压下去的教会宣传、刑罚和迫害，在上面说到为“萨迪的儿孙们”所开辟的各种道路时所描述的潜在的潮流面前便显得无能为力了，在卡尔德隆、苏巴朗[1]、高乃依、笛卡尔、弥尔顿、斯宾诺莎、夸美纽斯[2]和阿瓦库姆・彼得罗维奇[3]等人的精神所培养起来的十七世纪人们的顽强意志面前则更为软弱无力。

从1630—1790年一度退居第二位的文艺复兴的文学，从十九世纪初开始，特别是以它的宏大体现“我们之父——莎士比亚”（普希金语）的创作，重又成为文学向前发展的极其重要的因素，并促进了近代世界文学的凝聚。

---

① 苏巴朗（1589—1664），西班牙画家。——译注

② 夸美纽斯（1592—1670），捷克人文主义思想家。——译注

③ 阿瓦库姆・彼得罗维奇（1620或1621—1682年），俄国分裂教派首领和思想家。——译注

第一编　拜占庭地区文学

本编序言

虽然拜占庭仍自称是罗曼人(即古罗马人)的国家,但在1261年复国以后,已完全不像是往昔的那个伟大帝国了。西方征服者虽然被赶出了君士坦丁堡,但是仍霸占着大片的希腊领土:各种各样的冒险家、海盗、称雄一时的骑士交相更替,在古老文明的废墟上作威作福。拜占庭商业也完全受彼此竞争的威尼斯和热那亚所支配。“加拉塔”,即热那亚在君士坦丁堡近郊开设的商行,在十四世纪中叶前,势力空前,炙手可热,在同这个古老京城的关系中,居然敢于放肆到目空一切的地步。巴尔干半岛上,塞尔维亚国王斯特凡·杜尚[①]的势力日益强盛。他于1346年自封为“古希腊人、塞尔维亚人、阿尔巴尼亚人和保加利亚人的君主”,即公开声称自己有权染指古罗马遗产。但是最可怕的威胁来自东方。十四世纪,在此以前还是分散的土耳其各酋长国的势力,在奥斯曼王朝苏丹们的王权下联合了起来,创立了一支特别善战的军队。拜占庭的小亚细亚领土,除金角湾东岸的一小片土地外,已丧失殆尽;接着土耳其人又出现于巴尔干半岛,很快征服了色雷斯;自从在马里查河畔(1371)和科索沃(1389)遭到彻底败北之后,斯拉夫人的反抗被摧毁,从而为奥斯曼军队打开了进军君士坦丁堡、希腊中部和莫里亚公国(伯罗奔尼撒)的道路。十四世纪末,被土耳其人围困的拜占庭京城的命运已经没有希望;直到帖木儿在安卡拉战役(1402)击败了苏丹巴耶塞特,才迫使征服者解除围困。蒙受奇耻大辱的君士坦丁堡的国家体制还继续存在了半个世纪,但这是不断动荡的半个世纪。“亲拉丁派”和“亲土耳其派”对形势的估计是一致的,但是究竟哪一种灾难较小,是天主

---

① 1331年起称国王,1346—1355年称皇帝。

教化还是伊斯兰政权？是西方的雇佣军首领和商人的恣意掠夺还是苏丹专制的沉重压迫？在这些问题上却发生了激烈争论。千年文明古国的版图已经所剩无几：最后，剩下的就只有紧邻君士坦丁堡和黑海港口梅塞夫里亚（今为保加利亚的内塞伯尔）的一小片土地，爱琴海北部的几个小岛，以及与京城只有十分薄弱的隶属关系、实际上独自为政的莫里亚公国。但是正是莫里亚产生了在拜占庭的最后数十年足以与君士坦丁堡相匹敌的文化中心：这就是位于古代斯巴达附近的泰癸特山坡上的米斯特拉城。末日是不可避免的：1453年5月29日，土耳其人攻克君士坦丁堡，1460年，他们又不战而进入米斯特拉城。

拜占庭存在的最后阶段，是一个悲惨的，但绝非毫无成果的时期。拜占庭帝国愈是接近末日，拜占庭文化遗产包罗万象的国际意义就显得愈加充分。十三至十四世纪的杰出作家和学者狄奥多尔·梅托齐特斯，非常精辟地表达了拜占庭人自己对君士坦丁堡的看法，他称博斯普鲁斯海峡上的这座城市是“整个有人类居住地区的无可争议的最中心的地方”。梅托齐特斯通晓古代希腊罗马科学，他十分清楚地球是圆的，因此他的话绝不可能具有字面上的天真意义：他讲的是就历史意义而言的中心地位。

正是在博斯普鲁斯海峡两旁，欧亚两洲相互会合和彼此接近。从君士坦丁堡这个“中心”，远可以遥望巴尔干半岛和北方的俄国，近可以俯视信奉东正教的外高加索和黎凡特[①]，西可以瞭望操罗曼语和日耳曼语的诸地区，东可以窥见阿拉伯和伊朗。拜占庭在它存在的最后几个世纪，几乎丧失了自己的全部领土，但仍不失为这样一个“中心”。或者不如说正好相反，历史上的动荡使拜占庭人对于国际间的思想交流变得更加开放。阿拉伯渊博的文化，经由特拉布宫为中介而进入了君士坦丁堡。希腊语文学家和拜占庭帝国的近臣马克西穆斯·普拉努得斯（1260—1310），曾驻节威尼斯，为希腊人翻译了古代和中世纪的拉丁文学，其中包括奥维德的作品（这时他的作品在西方也正经历着某种复兴的过程）。西多内斯兄弟德米特里和普罗科尔（1324—1398年和1330—1368年），把与君士坦丁堡的正教传统相左的托马斯·阿奎那选录的经文引入拜占庭圣咏集，从而引起了激烈争论。土耳其的威胁曾迫使帝国皇帝多次但毫无成果地企图与罗马天主教实行教会合并：这些企图未曾预料到的但现实的结果却是，促进了拜占庭和西方的学者和思想家的个人接触。有一位拜占庭哲学家和神学家杰米斯图斯·普莱桑，他由于自己隐蔽的自由思想而终于脱离基督教。他曾被派

30·

① 第一次世界大战前地中海东部诸国的通称，也指中东和近东。——译注

去参加弗拉拉—佛罗伦萨会议(1438—1445),旨在与西方经院哲学家进行讨论和谈判,可是他却与意大利人文主义者们达到了真正的相互理解,他们是他在非正式集会上的对话者和古希腊哲学讲座上的听众。亚得里亚海两岸的古代异教崇拜者们,似乎不顾东正教与天主教存在的分歧,得到了一个会晤的机会。而在拜占庭帝国灭亡之后,君士坦丁堡的学者们从博斯普鲁斯海峡上被土耳其人劫掠的千年古都逃亡出来,把希腊的文化珍宝带往意大利和斯拉夫人那里。

他们能带走的东西是很多的。发源于古希腊的文化继承的连续性,从来都是中世纪拜占庭的一大特色。如果把它同北方——非地中海地区的中世纪相比,则尤其如此;甚至在意大利,这种连续性的程度较之其他各国要大得无可比拟,但是与拜占庭相比,也要小得多。在西方,古希腊的秩序曾被当时此起彼伏的蛮族入侵的浪潮所摧毁,比如,伦巴德人曾扫荡了东哥特人所留下的东西;在西罗马帝国文明和从"加洛林王朝文艺复兴"到文艺复兴时企图复兴这种西罗马帝国文明之间,仿佛有一个历史停顿,有一段长达数世纪的黑暗时期。拜占庭在七世纪至九世纪上半叶,也有一段城市文化相对衰落的时期,但是国家体制是传统的体制,而且世俗的文学修辞教育从来没有中断过。当然,现在没有人再会引用德国拜占庭学家施泰因的话了,他当时曾称拜占庭是"中世纪内部的古希腊时代";据类型学分析所充分显示的,拜占庭文化基本上具有中世纪性质。但是施泰因的这个公式并不是毫无根据的,它可以被看作是一定方面(即拜占庭文化特色)的简单化反映。这方面,尽管绝不是唯一的方面,但却是罗马人文明的固有方面。杰米斯图斯·普莱桑称古希腊的文化传统是"父辈的教育",由此可以确定,在拜占庭人对继承问题的理解上,并没有间接的因素和距离感:古希腊演说术和古希腊哲学——这并不是遥远的、已经走完自己的旅程、业已"寿终正寝"、因而需要"复兴"的"古代文明",它不是需要寻求的被遗忘的宝藏,而是根据继承法父子相传的活的传统。按艺术理论家基特钦格尔的说法,拜占庭的文化成分中具有"经久不衰的古希腊文明"。以君士坦丁堡为"中心",不仅在地理空间上四通八达,而且在历史时代上也是通向并未中断的过去的必经之路。因此,拜占庭人乃是西欧文艺复兴的不可替代的导师,或者可以说是顾问。

尽管有狄奥多尔·梅托齐特斯和巴列奥略时代其他人文主义者的活动,拜占庭并没有能够创造自己的文艺复兴。由于一系列社会的和宗教的原因(究竟是什么原因,专家们还将长久争论下去),它的历史选择不同。巴列奥略时代创造了自己的人文主义,在某些方面同文艺复兴时代的人文主义相类似(可以指出的是,对古代古典主义的崇拜——诚然,普莱桑是一



狄奥多尔·梅托齐特斯像 镶嵌画 1316—1321年
君士坦丁堡救世主教堂

个特殊情况，他的这种崇拜居然发展到信奉新多神教的地步——广泛的学术兴趣，各种友好团体的文化生活等)。其区别在于，如果说意大利人文主义开创了一系列新的时代，那么与它同时代的拜占庭晚期的人文主义，据B. H. 拉扎列夫的说法，却“封闭了一个大的文化周期，成为它发展中的最后结束阶段”。

甚至在有教养的拜占庭人觉得自己与古希腊十分“相近”的地方，也有两方面——不仅有优点，也有弱点：有许多真实的东西，也有不少聊以自慰的自我欺骗。对于习惯于高高在上、看不起“蛮族”的、信奉正教的读书人来说，使他们感到真正震惊的是，他们发现，这些“蛮族”尽管有语言障碍，不能直接阅读希腊原著，而必须通过拉丁文译本，有时还只能通过由阿拉伯语转译过来的重译本来研究亚里士多德，但是对这位古代哲学家的思想的探究，有时却比他们自己更孜孜不倦；这样的发现曾使德米特里·西多内斯，而且不止他一个人，变成天主教徒。拜占庭人认识上的不足是，他们缺少自己的时代与古希腊之间存在着距离的现实感。由此而产生了那位普莱桑式的幻觉：如果说动摇了中世纪正统思想基础的西方思想家们在努力重新解释基督教，创造一种对基督教的异端诠释，而在人文主义者中间则正准备把福音书和异教教义综合起来，但是不管怎样，他们还是承认基督教传统这一历史事实，可是普莱桑在《法典》中似乎把自己想象成为一个古代异教徒，在沉睡许多世纪以后醒来坚信基督教不过是一场梦幻。他在尤里安(背教者)失败一千余年之后，却在自己的空想中，想以法令明文规定恢复对奥林匹斯众神的理性化崇拜。他的思想道路是一种例外，但是这一例外却显示了整个拜占庭对过去的态度结构。拜占庭人不曾感到有一个困难的、几乎不可能完成的任务，没有对期望实现但尚未实现的文化理想的渴望，没有曾经鼓舞过欧洲人文主义者

的那种紧张的精神激情。古希腊文明对于拜占庭人来说，乃是一种现成的东西，因而在某种程度上，它不可能成为一种任务。但是，当西方的人文主义者还十分贫穷的时候，拜占庭学者却拥有千年的文化财富。优斯塔修斯（帖撒罗尼迦的）早在十二世纪就在自己的语文学工作中实行辨读，即进行学术性校勘；校勘与诠释活动的进一步扩大，则由德米特里·特里克利尼乌斯（十四世纪上半叶）和巴列奥略时代的其他学者实现。拜占庭在其历史存在即将结束的时候，通过一小部分文化人，仍旧保有古希腊的遗产，而且它保有的程度绝不亚于在它之前的任何一个时代。

从十四世纪中叶开始，拜占庭文化世俗倾向的发展，又被代表教会正统思想（它的修士变体）的静修所阻滞。古代古典主义的崇拜者们受到严厉的警告（这种警告每年在大斋节的第一个星期日宣布一次）："凡研究异教学说，而非仅为提高学识而进行此类训练，并接受其虚妄观点者——革出教门！"其界限规定得很清楚：研究古希腊的"学问"本身是允许的，但它在任何情况下都不得决定一个人的世界观——这就是中世纪对待古希腊的态度区别于文艺复兴时期的态度的标准。早在君士坦丁堡陷落前一个世纪，静修就促使主张世俗文化并瞩目于古希腊的人，以及主张天主教式的神学唯理论的人，把自己的希望寄托于意大利。在那里，他们既可以指望实现自己的追求，又可以为自己找到一个安身立命之地。 ·32

在拜占庭存在的最后阶段，牧首在国家中的影响以及隐修士在教会中的影响急剧提高。从 1347 年起，接二连三登上君士坦丁堡牧首首座的都是希腊圣山来的修士、静修士和格列高利·帕拉马斯的追随者。他们积极的国际活动和令人敬仰的国际威望，与最后几个皇帝的无权和没有信心恰成对比。诚然，要挽救注定要灭亡的古罗马帝国，他们无能为力，正如与天主教玩弄政治游戏的皇帝无能为力一样。但是，他们的努力并没有白费：他们在静修派思想的基础上奠定了东欧各民族新的宗教文化共同体的基石。这一共同体即使在土耳其压迫的环境下，也能够证明它所具有的生命力，而这一共同体的中心则是希腊圣山的众隐修院。在北方，他们卓有远见地把莫斯科大公国看作未来统一罗斯的中心，在该地建立正教的支柱，并积极支持莫斯科大公国反对阿尔吉达斯的立陶宛和其他竞争者。对于世俗的文化倾向持不退让和不能容忍态度的静修运动，给予自己的信徒们以坚定的道德理想。对于希腊人和其他受奥斯曼帝国奴役的各民族来说，这一道德理想乃是在普遍毁灭之后的一种精神支柱，而对于当时的罗斯来说，这乃是促进文化创作和国家建设的一个重要因素。与这一富有生命力的动因联系在一起的是谢尔盖·拉多涅日斯基的积极立场，他曾赞许德米特里·顿斯科伊进行库利科沃会战，并在整个罗斯推行"供给衣食"的隐修

院的传播文明的工作。在很大程度上与这一促进因素联系在一起的还有安德烈·鲁布廖夫和叶皮凡尼(智者)的绘画和写作技巧。

几种似乎根本不可能结合在一起的因素的离奇结合——权威们的无限权力和表现在普莱桑这一特例上的思维的放肆及(因而也是毫无根据的)大胆,正教教义的胜利(通过格列高利·帕拉马斯给予东欧世世代代的基督徒以宗教规范)和在拜占庭晚期文学的某些体裁中明显地缺少基督教的主题和情绪(例如,拜占庭小说就完全没有与西方小说描写格拉阿里这类话题相类似的题材)——这一切决定了拜占庭在中世纪与文艺复兴时期之交在国际文化生活内部的某种唯一的地位。拜占庭对任何人都能给予他们所需要的东西:给意大利的是语文学、柏拉图主义传统、对古希腊的崇拜,直到普莱桑的新多神教;给南部斯拉夫人和罗斯的则是千年的文化传统、静修精神,以及通过"文字堆砌"而复活的希腊化时代对文字的素养。

巴列奥略王朝时期和拜占庭文明的终结

1261年8月,米海尔八世(巴列奥略)把十字军骑士赶出了君士坦丁堡,并在这古老的京城光复了拜占庭帝国。圣母升天节,米海尔皇帝兴高采烈地跟在引路圣母的圣像后,通过金门,步行入城。据乔治·阿克罗波利特斯称,"全体古罗马人民当时都欢天喜地,处在无法形容的愉快和欢乐中"。

然而,这一复兴的帝国,无论在疆土上,还是在经济状况上都无法与从前相提并论。从农村残酷地榨取来的金钱像流水似的用于养活一支雇佣军,以及用于过去世界性帝国的赫赫威望所要求保持的豪华的宫廷仪式。小亚细亚的"阿克里塔斯",即在边境地区服兵役的居民,他们世世代代负责保卫边疆,防卫伊斯兰教入侵,他们曾被拜占庭的军事歌谣所讴歌,可是连他们也逃避服兵役,纷纷起义,投奔土耳其人。米海尔八世拼命想要消除来自西方的危险,为此他采取了让正教教会隶属于罗马教皇的办法;1274年的里昂公会议在形式上宣布了教会合并。这成了拜占庭皇帝采取33·一系列类似行动的开端(1439年佛罗伦萨教会合并,1452年12月12日,即在君士坦丁堡陷落前半年,在圣索非亚教堂举行天主教弥撒)。这些企图是注定要失败的:拜占庭的人民和僧侣坚决谴责教会合并,认为这是背离父辈的信仰,最著名和最受人敬重的宗教活动家们不断反对这种合并,正教界人士的社会舆论也拒绝接受这种合并。某些皇帝企图使用高压手段来压制反对教会合并的抗议运动,但是镇压也无济于事。原来希望的团结

一致未能实现，代之而起的却是拜占庭社会内部的更大分裂。随着土耳其入侵危险的不断增长，反对教会合并的最坚决的反对派越来越倾向于认为，伊斯兰教固然不好，但总比天主教好些。在拜占庭灭亡前夕，大公爵鲁卡·诺塔拉的话成了亲土耳其派的口号，他说："宁可在城里看到土耳其的缠头称王，也不愿看到拉丁的三重皇冠[①]。"醉心于托马斯·阿奎那唯理论神学的、具有亲拉丁情结的那些渊博的学者们（诸如尼斯福鲁斯·格雷戈拉斯的通信人德米特里·西多尼斯和普莱桑的学生，未来的红衣主教维萨里昂），就不可避免地与他们的人民的信仰发生冲突。在他们的意向与东方基督教神秘主义的根本类型（见下文关于静修的论述）之间不可能实行调和。本来以后者为标志是可以实现从圣山到索洛韦茨基群岛广阔地域的精神团结，乃至某种程度上的政治团结的。

看来，所有这一切：国家的危机和经济的破坏，伊斯兰教的进攻和正教（即将成为奥斯曼帝国铁蹄下各族人民的民族团结的象征）的复兴，将使"人文主义的"，亦即世俗的、向往古希腊理想的文化繁荣成为非常不合时宜的东西。可是令人吃惊的是这样的繁荣居然实现了。繁荣的顶峰是在十四世纪上半叶；即使后来，这一繁荣所显示的方向，也只是被相反的倾向（首先是静修的兴起）所排挤，而绝不是从此退出舞台。只要举出普莱桑一人就足以说明问题了。据美国专家舍甫琴柯统计，在长达一千年的历史跨度中，我们叫得出名字来的四百三十五名拜占庭文化活动家中，就有九十一名生活在十四世纪，而其中有四十人是并非僧侣的"俗家人"，而在余下的五十一人中，还包括诸如梅托齐特斯或格雷戈拉斯这样一些世俗文化兴趣的杰出代表人物，而且他们只是在生命行将终了时才成为修士！巴列奥略王朝时代拜占庭的文化人之间，保持着活跃的社团接触，在某种程度上颇像意大利人文主义者的文化生活。

本时代初期的两位主要代表人物是同时代人和论敌：尼斯福鲁斯·丘姆努斯和狄奥多尔·梅托齐特斯。丘姆努斯（约1255—1327年）在米海尔八世和安德罗尼卡二世在位时，曾历任御前高官；他在同狄奥多尔·梅托齐特斯的斗争中失败以后，弃官而去，进了隐修院。丘姆努斯的创作直接继承了尼西亚时代的传统。他通过自己的老师格列高利（塞浦路斯的）与这一传统联系在一起。尼斯福鲁斯的演说术论文《论演说的优劣以及演说怎样感染听众》，乃是在风格问题上以伊索克拉底（前五世纪）和埃利·阿里斯提得斯（前二世纪）为榜样的阿提卡倾向的表现。尼斯福鲁斯本人的

---

① 指罗马教皇的三重冠。——译注

宣言和书信(顺便指出,他与梅托齐特斯有通信联系,因此在两位“工于心计的廷臣”的信件公布前不久,人们还认为他们是朋友)表现出,这一理论是怎样应用于写作实践的。丘姆努斯还研究古希腊关于自然的学说;他和梅托齐特斯的宫廷冲突,是通过关于古代哲学、物理学和天文学的理论之争的形式表现出来的(尼斯福鲁斯称颂亚里士多德,狄奥多尔则称颂柏拉图和托勒密)。

更有才华得多的狄奥多尔·梅托齐特斯(约 1261—1332 年)的生活道路与他的论敌的生平颇相似。他在安德罗尼卡在位时曾官至“大文房长官”(即统管全体文官的首相),但是 1328 年这位皇帝被推翻后,梅托齐特斯也不得不削发隐修。狄奥多尔的名字是与他同时代的拜占庭晚期文化繁荣的各方面联系在一起的。他是绘画中“巴列奥略”风格的精美杰作——君士坦丁堡科拉隐修院救世主教堂(这一教堂还有一个土耳其名称,叫“卡赫里埃-扎米”)镶嵌画的内行的定制者和发起者。他在一幅镶嵌画上双手捧着教堂模型,从而使他流芳百世,应当认为他是完全有资格享受这种荣誉的;在他的作品中,常常可以遇到他热情洋溢地称颂镶嵌画上宝石的光泽和闪光、大理石贴面的色彩变化和整体的优美。梅托齐特斯的兴趣包罗万象,他在同行和教友间的地位,足可同两世纪后的伊拉斯谟(鹿特丹的)在欧洲思想家中的地位相比拟。热烈崇拜他的学生尼斯福鲁斯·格雷戈拉斯曾对他说:“你之出现在我们中间——这是取得了灵魂与肉身,并与人们居住在一起、驻跸于人间的大智大慧,以便使听众得以了解先贤,启迪愚顽,将有悖于真正科学的一切驱除尽净。”这位格雷戈拉斯又坚持说:“我们在讲你是演说家、诗人、天文学家、国务大臣、活动家、导师时,我们是严格地忠实于真理。”梅托齐特斯的作品高度自觉地展示了生活的纲领,其中僧侣的重要传统(弃绝红尘、独居静修等),固然并没有失去自己的宗教内容,另一方面又取得一种新的理智的解释:苦修士的禁欲生活,几乎不知不觉地被学者的禁欲生活所替代。狄奥多尔的主要著作取名《箴言杂抄录》,乃是集一百二十篇纵谈伦理、政治、古希腊罗马古典文学等各种题目的短论汇编。引人注目的是其中有许多论述古希腊罗马作者的短评(例如,论普卢塔克,他的《道德论丛》的结构本身,当然也影响到梅托齐特斯的无拘无束的风格),这位拜占庭著作家第一次以一个与自己的古希腊前人相当的身份出现,而且毫无学究气地、直截了当地说出自己的喜爱和反感、赞赏和失望。特别属于他个人风格的是,他以上述普卢塔克为例,热烈捍卫人文主义的广收博采,坚决反对那些主张专门化的人的精神贫乏。“正如我已经说过的那样,普卢塔克具有一种对于一切事物的天生兴趣,他兴致勃勃地研究的,既有学问中的大问题,也有学问中的小问题,而不是把这些问题区

别为重要的和不重要的;而且他对什么都饶有兴味,他的求知欲从无餍足的时候,他孜孜不倦地探求和欣赏一切最美好的东西,因此没有一样东西是他认为无须触及的。可是有些人却把美的事物分成各个部分,并从中无可更改地挑选出他们认为重要的某种东西,而且把自己的毕生精力都用在这上面,认为这样做他们也就满足了,为了赢得普遍的赞扬和荣誉,这样做也就足够了;之所以常常发生这类情形,乃是因为这类人仅有一颗渺小的心。"

狄奥多尔·梅托齐特斯对于巴列奥略时代是具有象征性的。这倒不是由于他是一位伟大的著作家。古罗马历史的结束时期,是一个人才辈出的时代:有天才的艺术家(例如应梅托齐特斯之请作镶嵌画的艺术家们)、杰出的语文学家和通晓古希腊罗马文化的学者(除狄奥多尔本人以外,还有德米特里·特里克利尼乌斯等)、深刻的思想家(例如拜占庭基督教的完成者帕拉马斯和拜占庭基督教的否定者普莱桑),但梅托齐特斯不是像前一时代的普塞洛斯和普罗德罗姆斯那样伟大的著作家。梅托齐特斯在文化史上的作用,甚至他在世界文学史上占有的一席地位,主要不是因为他那狭义的文学成就,而是在他身上和在他的朋友、论敌和学生身上璀璨夺目地表现出来的那种新型的文化活动,对待古希腊罗马遗产的新型的态度,其特点是无拘无束,提倡"自由主义"的人性,推崇个人趣味和个人选择的自由等。这就使他与意大利的人文主义者们更相近了。

看来,梅托齐特斯是完全真诚地希望,避免在推动他进行创作的追求理智的倾向同正教的僧侣神秘主义传统之间发生冲突。但是冲突是不可避免的,在十四世纪三十年代狄奥多尔去世后不久,果然爆发了冲突。挑起这场争论的是出生在意大利卡拉布里亚的希腊人瓦尔拉姆(约1290—1348年)。他是一位有学问的修士,他先到帖撒罗尼迦,后来又到君士坦丁堡,教过哲学,还参加过与天主教徒们的神学谈判。顺便谈谈,瓦尔拉姆曾教过彼得拉克希腊语,因此瓦尔拉姆对于那个时代是一种征兆,已经预示着在意大利和拜占庭,操拉丁语的西方和信奉正教的东方之间将爆发一场冲突。瓦尔拉姆本着在某些方面与西方经院哲学相类似的唯理论教义的立场,指控有些修士的异端,因为他们把静修(源出希腊语,意为"寂静"、"独处")的传统从西奈山带到圣山,带到新的完全信奉正教的修士生活的中心。静修派把"苦修士"个人的神秘的禁欲主义经验看得高于任何学问,包括教会学说。瓦尔拉姆认为这是一种愚昧和胡作非为,是对在教会生活中本来属于专职神学家的教义特权的破坏。静修派相信,在精神升华的顶点,苦修士可以在某种程度上感性和超感性地看到基督过去曾在高山上向

三位他所挑选的门徒显容[①]的那种"非受造"的光辉(顺便说说,与"高山上的光辉"这一概念有联系的是,从十四世纪起不仅在拜占庭而且在俄国的圣像研究中,就能感觉到对主显圣容这一主题的兴趣在急剧增高)。因为按照基督教观点,除上帝自己以外,一切都是"受造"之物,因此瓦尔拉姆指控静修派犯了否定上帝超验性的大罪;他本人坚决主张(按照西方通行的教义),甚至上帝作用于人间和世人的所谓"神赐",也是"受造"之物,因此与上帝的非受造的本质隔着一道本体论深渊。从1338年起,站出来为静修派辩护的有最著名的教会活动家格列高利·帕拉马斯(1296—1359)。这位修士传统的热烈捍卫者,在世俗哲学方面绝不是一个无知的人(还在十分年轻的时候,他就当着皇帝的面作过关于亚里士多德学说的学术讲演),但是他坚决反对理智有权来判断神秘主义的经验。帕拉马斯认为,上帝既是不可认识的,也是可以认识的;对某个孤立的理智来说,他是不可认识的,但是通过人完整的天性——灵魂与肉体的"神化"(与神发生本质的融合)——则是可以被认识的。为了恢复这种完整的天性和准备"神化",就必须具备一种在修道室的寂静中具体而微地培养特别的身心合一的能力。"神化"本身之所以可能,是因为有贯穿整个世界的神的"力量";神力是"非受造"的,它与神的本质处在同一与差别的辩证统一的关系中,因此,上帝与世界之间存在的绝对不容否定的本体论深渊,就被"受造物"中的"非受造物"的实际存在所弥补。不可言传的神的本质,在神"力"中也就变得可以言传了。

帕拉马斯派和反帕拉马斯派之间的论战,因为与本世纪的政治冲突错综复杂地纠结在一起,因而变得更加不可调和。经过多年的波折之后,帕拉马斯的神学在1351年公会议上被提高到正教信条的地位,而这一信条的反对者们则被革除教籍。获胜的静修论成了巴尔干半岛和罗斯宗教文化的最重要因素(参看下文)。在拜占庭本土,静修论不能不成为世俗化倾向的最强大的抗衡力量。诚然,神学家尼古拉·卡拉尼拉斯(约1320—约1391年)的例子表明,在某些个别情况下,最纯粹的静修派神秘论可能与温和的人文主义,与对古希腊罗马传统有节制的、但是真诚的兴趣同时并存。但是总的说来,宗教矛盾尖锐化了,不少人的遭遇也说明了这一点。

我们在上面已经提到狄奥多尔·梅托齐特斯的最出色的学生、学者、唯理论神学家和政治活动家尼斯福鲁斯·格雷戈拉斯(约1295—约1360年)。他也和梅托齐特斯一样,有许多学生和朋友,到处以个人身份倡导世俗文化倾向。这位通晓古希腊罗马作者的渊博的学者,曾与正在兴起的静

① 见《新约·马太福音》第十七章。——译注

修论发生直接冲突。他本人对于瓦尔拉姆的反感，决定了他初期在帕拉马斯争论中的权威，但是这种权威又理所当然地、不断地被他越来越强烈地不能接受帕拉马斯学说所替代，他终于落到被1351年公会议革除教籍的人士之列。以他为代表的阿提卡化的唯理论（它实际上把世俗哲学放到与启示录同一水平上）受到了批判。帕拉马斯和格雷戈拉斯之争，是一件具有文化史象征意义的事实。尼斯福鲁斯的主要著作是卷帙浩繁的《古罗马史》[①]。这部书的大部分内容是讲与作者同时代的事件（写1320—1359年的就有十三卷）；它表明这部史书的作者是一位活生生的、富有热情的人，他能够出自内心地憎恨自己的敌人，虽然没有完全把刻意模仿柏拉图的语言和文体的纯学院派风格同这种真正的激情有机地结合在一起。这种风格甚至不允许使用当时的民族名称，而要求严格地用古希腊名字来改称十四世纪的各民族（这在拜占庭学术性的史学著作中屡见不鲜）。但是这种被尼古拉·卡巴西拉斯精细地发现的对柏拉图式用词的热爱，与西方人文主义者狂热崇拜西塞罗的词汇也大致相同。

下一阶段的思想斗争发生在扩大同西方接触，而且有了瓦尔拉姆（半是意大利人，半是拜占庭人，彼得拉克的朋友和帕拉马斯的论敌）的这一文化历史典型的环境中。面对土耳其的入侵危险日益迫近的形势，几位皇帝（尽管僧侣和人民坚决不同意）设法替自己寻求天主教盟友。1369—1371年发生了一种前所未闻的事：约翰五世（巴列奥略）居然和自己的廷臣和学者（顺便说说，其中也有德米特里·西多尼斯）一起亲往意大利，改信天主教。在这次出访后，随之而来的是曼努埃尔二世多年（1399—1403）遍访意大利



《末日审判》中的使徒们 壁画 1316—1321年
君士坦丁堡救世主教堂

① 即《拜占庭史》。——译注

各城市以及巴黎和伦敦的宫廷。最后,1437年,约翰八世、他的兄弟德米特里大公、牧首、高级神职人员、神学家和大臣们前往参加弗拉拉—佛罗伦萨会议。这次会议以实行佛罗伦萨教会合并而告终,随之而来的是拜占庭学者与佛罗伦萨的人文主义者之间的广泛联系。西方文化的威望,在某些团体中提高了。马克西穆斯·普拉努得斯(约1260—约1310年)在当时还是独一无二的活动(他把异教和基督教的拉丁语文学的古典作家恺撒、奥维德、奥古斯丁、波伊提乌等人的作品译成希腊语)得到了继续。瓦尔拉姆过分西方化的文化面貌引起以其自身希腊化而自豪的格雷戈拉斯的嘲笑的时代已经过去了。反帕拉马斯派希望自己仍旧是神学家,总之是基督徒,他们除了向西方经院哲学家的武库求助以外,无处寻找论据,除了期待皇帝们的合并主义外交以外,也无处得到这样的政治良机。

36·

静修派的新一代论敌的典型代表是西多内斯兄弟。德米特里·西多内斯是帖撒罗尼迦人,在故乡曾受过很好的教育;饶有兴趣的是他的同学是静修派的尼古拉·卡巴西拉斯。普罗科尔·西多内斯在经历上也与静修派有瓜葛:他曾在静修派的堡垒希腊圣山当过隐修士。但是两兄弟坚决反对帕拉马斯的思想体系,并以托马斯主义与它相抗衡。他俩通晓拉丁语,所以把西方的神学著作翻译了过来。德米特里翻译的托马斯·阿奎那的文章具有特殊的意义。1366年,普罗科尔被通晓静修论的牧首菲洛修斯·科基诺斯开除教籍,不久即去世;对于同自己的弟弟观点一致的德米特里说来,当约翰五世出访罗马时,希望的时刻就来临了。他的著作(《向古罗马人进一言》)号召在"新罗马"即君士坦丁堡同"老罗马"之间恢复信仰与文化上的原初的共同性。但是过了十五年以后,他也面临着因"拉丁化思想"而被逐出教门的危险,因此他不得已而逃往西方,逃往威尼斯。这位优秀作家的书信,乃是拜占庭晚期学术性散文的优秀代表作。他的生活道路不仅暴露了拜占庭精神生活的深刻分裂,而且也预示着希腊学者的"出路"在于去意大利。这条"出路"终于在十四世纪末表明是唯一的出路。当时,优秀的语文学家曼努埃尔·赫里索洛拉斯也接受了佛罗伦萨共和国和萨卢塔蒂的邀请;在他的指导下学习希腊语的人文主义者有莱昂纳多·布鲁尼和帕拉·斯特罗齐。又过了几十年,拜占庭的知识分子愿意到意大利去已成常规。

千年帝国的日趋衰落和必遭灭亡的京城,对于一些才学之士已经越来越没有吸引力了。诚然,在拜占庭行将灭亡之际,比君士坦丁堡晚七年落到土耳其人统治下的半独立的莫里亚公国的意义增长了。那里,在米斯特拉(大概是歌德悲剧第二部中浮士德与海伦那场戏中的城堡原型),在古代拉刻代蒙的土地上,在离古希腊的回忆较近和离圣山隐修士和君士坦丁堡牧首较远的地方,发生了反帕拉马斯主义这一宗教戏剧的最后一幕。这场

戏的主角是乔治·杰米斯图斯(约1360—1452年),他挑选自己的中世纪别名的纯粹阿提卡读法作为自己的笔名,并把"杰米斯图斯"改为"普莱桑"[①]。西方人文主义者有一个习惯,即把自己的"蛮族"名字拉丁化或希腊化。可是杰米斯图斯的这一改名换姓,却先于这一习惯,具有原则意义,而且有了追随者:普莱桑的学生和记述拜占庭陷落的卓有才华的历史学家尼古拉·卡尔科孔狄利斯把自己的基督教名字改为这一名字的阿提卡倒装读法——"拉奥尼库斯"。

在教会正统思想的精神反抗史上,普莱桑是一个特殊现象。从约翰·伊塔尔到尼斯福鲁斯·格雷戈拉斯等拜占庭异端还想成为一个正教徒,而西多内斯兄弟等这类"思想拉丁化的人",起码还想继续做一个基督徒,意大利人文主义者中那些等级制和经院哲学的最勇敢的批评者的情况也是这样。但是拜占庭的末代自由思想家们已经无所顾忌了。这位普莱桑作为一名教会学者在佛罗伦萨公会议上同天主教徒的争论中,曾坚持最严格的正教,后来他却以不可思议的、令人莫名其妙的轻率,又从这个正教向否定基督教本身迈出一步,超越了唯理论"邪说"的所有阶段。乔治(特拉布宗的,1395—1486年)称:"普莱桑和其他一些希腊人到佛罗伦萨来参加公会议,还在佛罗伦萨,我就听他说,不用过很多年,统一的宗教就将控制全世界,仿佛全世界是一个统一的灵魂、统一的心灵。于是我就问他,这是基督的宗教还是穆罕默德的宗教,他回答说,两者都不是,而是一种与多神教毫无区别的宗教。"这一形势体现了客观的历史讽刺:佛罗伦萨的自由思想家却从一位拜占庭神学家那里上了一堂纯粹新多神教的课!普莱桑把自己经过复兴、改造和净化的多神教理想纳入《法典》一文中,在将近两千年之后又复活了柏拉图的乌托邦传统(很可能,托马斯·莫尔也知道普莱桑的乌托邦创作这一事实)。根据牧首金纳迪乌斯·斯科拉里奥斯的指令,这篇论文于1460年或此后不久被付之一炬,但是仍保留下来相当大一部分残篇,描写了一幅具有严格规定的国家图画,这个国家建立在极其抽象的新柏拉图主义哲学范畴之上:以宙斯之名崇奉统一,以波塞冬之名崇奉智慧(努斯),以赫拉之名崇奉多样性统一的思想,以阿波罗之名崇奉同一,以阿尔忒弥斯之名崇奉差异,等等。在这几位神祇面前,人们必须诵读(普莱桑早就预先撰写好了)早祷文和晚祷文,按时履行礼拜仪式。这种礼拜仪式与正教的礼拜仪式十分可疑地相像。总之,普莱桑的理想,乃是包括生活所有方面的多神教教会[不过这也正是尤里安(背教者)当年的追求];在他与

① 这两词都意为"完全","普莱桑"按埃塔茨的读法应是"普莱东",此外,这一名字还与杰米斯图斯所崇拜的柏拉图谐音。

基督教决裂的同时，他的思维却离不开教义学和教会法的范畴——只是用柏拉图、新柏拉图主义者、俄耳甫斯教的文辞来代替《圣经》和神父罢了。普莱桑完全没有宽容异端的思想，他在《惩罚编》中曾讲到特别可耻之点，其中说，与乱伦者和有兽奸行为者一起，“那些自作聪明反对我们上述观点的诡辩论者，也应一律处以火刑”。但是基督教对奇迹和上帝仁慈的信仰，却代之以无条件的决定论，而基督教对贞洁的崇拜，则代之以必须履行作为公民义务的婚姻责任。

就这样，拜占庭唯理论在自己历史存在的范围内，显示了它的潜力的极限。它要继续发展下去，只有在西方才有可能。就这点来说，这是具有象征性的，即在当年曾说服科西莫·美第奇建立佛罗伦萨学园的普莱桑的遗骨，在他死后不久，即隆重移厝意大利，以便他能长眠在里米尼的圣方济各教堂中。当代德国拜占庭学家汉斯·格奥尔格在谈到佛罗伦萨的新柏拉图主义者仿佛在圣像前一样，在柏拉图的画像前放上一盏长明灯这种半多神教行为时，指出：“如果说马尔西利奥·菲齐诺在柏拉图的画像前点起一盏长明灯，那么供这盏长明灯以灯油的是拜占庭。”

尼西亚及其以前时代的纯文学传统，也是在巴列奥略王朝光复拜占庭以后得到继承和发展的。

狄奥多尔·普罗德罗姆斯的路线，在十四世纪由以弗所诗人曼努埃尔·菲尔继承。抱怨贫穷和程式化的行乞等老生常谈，又重新出现在他的诗歌中，虽然与狄奥多尔·普罗德罗姆斯相比，形象不那么生动和鲜明。请看他向皇帝的呼吁：

> 至高无上的君主啊，我的衣服穿破了！
> 长衬衫破了，有了洞，
> 瞧我破衣烂衫，十分贫穷，
> 我向你求告，我的主公！

菲尔的诗很有意思，它表明一个拜占庭人怎样理解圣像和珠宝饰品等等，虽然诗人创作的这一部分也以辞藻华丽的“描写”传统为标志。

巴列奥略时代是诗体爱情小说这一特殊文学形式繁荣的时代，其开端早在十二世纪就由狄奥多尔·普罗德罗姆斯奠定。小说的古希腊范本是用华丽的散文写成的，同属于十二世纪的欧马提马斯·马克列姆沃利特斯的小说在这方面就遵循这一范例。但是以后的长篇小说家们却追随普罗德罗姆斯的榜样：《卡利马克和克里索罗娅》（这部小说的初稿写于十二世纪，而最后定稿完成于十三世纪末或十四世纪初）就是用十五音节诗行写成的。

从体裁的逻辑角度看，这是可以理解的：小说属于消遣性文学，而活泼的“政治”诗，与矫揉造作的华丽散文相比，当然容易理解得多。

《卡里马克和克里索罗娅》就其风格说，是介于书面学院体和真正民间文学之间的中间环节。小说中可以发现各种民间文学题材（“毒龙城堡”、致人死命的苹果和起死回生的苹果等）和学究气（经常用埃罗斯和阿佛罗狄忒的名字起誓）的奇怪结合。《卡里马克和克里索罗娅》颇像一部由一个共同的主题思想和一些主要人物联结在一起的长诗汇编。也不排除有这样的可能性，即这一体裁的形成始于围绕一个大家所熟知的人物或一个重要事件的故事，进而选择了一些其他完整的叙事抒情诗形式。这些形式的数目逐渐增加，又经过一个加工的过程：题材复杂了，故事更充实了，相似的情节汇集在一起，其艺术世界颇似民间创作。显然，书面民间文学对民间口头创作的反影响，相当于民间创作对诗体小说的进步的影响。

拜占庭爱情历险小说正如当年古希腊晚期的小说一样，其题材结构模式是固定不变的。比如一位王子或贵族公子爱上一位出身同样高贵的美丽姑娘：他可能是亲眼看见她（《卡利马克和克里索罗娅》），或者更常见的是，在预告未来的梦中见到她（《利维斯特尔和罗达姆娜》、《韦尔方德尔和克里桑莎》等）而一见钟情。他在经历了无法描写的重重磨难之后，终于找到了自己寻访的目的地——城堡或者要塞：通常这是用金、银、宝石建成的，并围以不可逾越的高墙的神奇的建筑，有时候，就如在《卡里马克和克里索罗娅》里那样，还有极其可怕的巨蛇、毒龙、狮子和猛禽看守。经过困难重重的历险情节以后，主人公潜入城堡的企图终于以胜利告终。在一种情况下（《利维斯特尔和罗达姆娜》），这个青年用热烈的言词，特别是靠了埃罗斯的直接庇护，终于得到了对方的爱情；在另一种情况下（《卡里马克和克里索罗娅》），主人公用勇敢和准备牺牲自己以建立功勋，赢得了那位美丽姑娘的爱。在这类爱情小说中，多半是讲主人公在通向幸福之路上所经历的磨难和历险故事。这对年轻人的结合，起初总是为时不长：出现了第三者，这人或者先于主人公追求过这位美丽的姑娘（《利维斯特尔和罗达姆娜》），或者在这位美丽姑娘出嫁之后又爱上了她（《卡里马克和克利索罗娅》）。被裹进这事中去的还有女巫、“凶恶的老太婆”和“撒旦的住所”：这个女巫靠着金苹果或金戒指的帮助弄死了王子，从他手里抢走了他的妻子。但是靠着同样的法宝的帮助，主人公又起死回生，于是他又重新在世界上流浪，直到把自己的情人夺回来；到这时候，苦难也就永远结束。主人公成为神话般的财富和王国的拥有者，他从此过上一种幸福无比的生活；但是关于这点或者让读者去猜想，或者用几句诗稍加点明。

小说的总的特点是对比描写。

· 38

作者们塑造一种苦难与欢乐的夸张化形象，而且二者倾向于彼此转化：这里讲的是“苦中有甜的磨难”、“苦乐参半的情爱”（利用希腊语能够广泛创造这类新词的能力）。小说《利维斯特尔和罗达姆娜》中有这样一句话：“埃罗斯和死神在互相斗争”——这句话可以作为这类体裁的卷头题辞：因冒险而与死神为伍的爱情，乃是这类作品的基本主题。对感情的描写有时十分粗俗而夸张：

> 眼泪像溪水一样流淌，叹气仿佛雷鸣，
> 由于叹息和眼泪，大地在他脚下燃烧。

通过爱情小说也表现出了西方骑士爱情文化的影响。这种影响与拜占庭别具一格的传统交织在一起的独特结果是晚期的小说《弗洛里和普拉莎弗洛拉》，它是根据关于弗卢阿尔和布朗舍夫莱尔的传说改编而成的。这部作品与它的西方原型的关系是如此密切，以致其中还保留着天主教所特有的宗教生活内容（如主人公的双亲到加利西亚的圣地亚哥-德孔波斯特拉去朝圣，十至二十行）。这部小说的语言结构与希腊诗歌历来的基础有机地联系在一起；顺便说说，我们在一百九十至一百九十三行发现一个非常有意思的文字游戏——就像阿里斯托芬当年所做的那样，把几个词“粘合”成长而复杂的词。普拉莎弗洛拉的美丽，是用很长的修饰语描写的，其中两个修饰语就占了一整个十五音节诗行：紫红中透着玫瑰红的小嘴的、雪白粉嫩犹如百合花的……

属于这一类的还有长篇小说《伊韦里和马尔加罗娜》（即《彼埃尔和马格洛娜》）和《韦尔方德尔和克里桑莎》（流传下来的十五世纪稿本，大概出自十三世纪的原著）。请看《韦尔方德尔和克里桑莎》中一段色彩绚丽的描写，诗中将主人公写成了在群芳赛美会上的帕里斯：

> 于是韦尔方德尔看见了她们，对她们大家说：
> “既然埃罗斯亲自让我当你们的裁判，
> 就请你们依次从我面前走过！”
> 这时有一位美人走来，说了这样的话：
> “哎呀，先生，求你高抬贵手！”
> 但是韦尔方德尔却对她说：“我秉公评判，
> 美人儿，我实在无法把胜利给予你，
> 因为你两眼通红，还有点浮肿。”
> 她听完裁决就急忙走到一边，

从少女合唱队中又走出一位……

十四世纪拜占庭诗歌的一大特色，是恢复对特洛伊传说中的众英雄的兴趣。但令人吃惊的是，与希腊文学传说本原有关的材料，大半是通过以西方骑士爱情小说为媒介接收过来的。这一情况在康斯坦丁·埃尔摩尼阿克（十四世纪上半叶）的《伊利亚特》中，还表现得比较弱。该书作者想要对荷马的作品进行准确的转述，但实际上他的故事却充满时代错乱的现象（比如，阿喀琉斯除统率密耳弥多涅人以外，还统率保加利亚和匈牙利人）。佚名小说《特洛伊战争》，明显地依据伯努瓦·德·圣莫尔的古法语本《特洛伊传奇》：古希腊人的后裔用拉丁语的读法称赫拉克勒斯为"赫耳库勒斯"，称阿瑞斯为"马罗斯"（马尔斯）！在长诗《阿喀琉斯记》（流传下来的有两种地方抄本）中，也可以感受到西方的骑士文学精神。这个密耳弥多涅人的首领，剪着像法兰克人似的头发，称自己的太太为"库尔特莎"[1]，参加骑士比武，以亚瑟王为榜样，让自己周围簇拥着十二名武士，最后他前往特洛伊教堂同帕里斯的妹妹结婚，惨死于叛徒的袭击。十四世纪的希腊人，通过西方对狄克提斯和达勒斯的模仿，来理解被荷马讴歌的特洛伊传说，这虽然在意料之外，但却是可以理解的：时代要求这样来阅读传说，这才符合生活感的骑士风格——在这方面，"法兰克人"胜过拜占庭人。

在对特洛伊传说进行加工改编的所有作品中，最富有诗意的是鸿篇巨制《阿喀琉斯记》。天真的时代错乱现象只是加强了长诗的生命力。作者工于作诗；他的十五音节体诗运用辅音重复法和文字游戏，表现得十分出色。请看这部长诗中的一段（八百六十一至八百九十二行），这是描写阿喀琉斯和波吕克塞娜的情书往来的（波吕克塞娜在小说中同普里阿摩斯的女儿没有任何共同点——她与特洛伊城也没有任何关系，她同阿喀琉斯结合后幸福地生活了六年，后来才死去）。年轻的波吕克塞娜给阿喀琉斯"情简"的回信，特别富有代表性：

……哦，可怜可怜我吧，美人，亲爱的姑娘，
要知道埃罗斯是我的庇护神，我的爱情的保护者。
美人，请不要用你那令人难受的骄傲使我心碎……

既然你被埃罗斯俘虏后感到难受，

---

[1] 源出意大利语 cortese——对贵族太太的尊称。

亲爱的，你就该求他们饶恕你，
而我与任何埃罗斯都毫不相干：
爱情征服不了我，埃罗斯也奈何不了我，
我既不知道埃罗斯的箭，也不知道爱情的痛苦。
我说你呀，如果你的痛苦实在无法忍受，
你尽可拔剑自杀，独自与生命告别！

在拜占庭灭亡前的最后几个世纪，明显地表现出一种下层的、半民间创作的路线，这条路线注定要比拜占庭帝国的寿命更长。这条路线的特点之一是使用"动物"题材。中世纪的希腊人喜欢关于动物的故事，过去曾产生过《伊索寓言》的寓言体势力复活了。但是它现在创作的是大形式作品。试举《供儿童阅读的四条腿动物的故事》为例。这部故事不多不少共有一千零八十二行"政治体"十五音节诗(无韵)。百兽之王的狮子在自己的王国内宣告永久和平，并召集臣民参加集会；但是众野兽却吹起了自己的功劳，并嘲笑其他动物的弱点，于是从动物界的平民百姓(猫、老鼠、狗)开始，便互相对骂起来，一直发展到两位力大无穷的先生——黄牛和水牛也参加了对骂。正是这种连珠炮似的滔滔不绝的谩骂，组成整部诗的基础。最后，狮子宣布和平即刻取消，众野兽可以重新不受限制地互相吞噬；一切终于以规模庞大的斗殴结束。这部长诗包含用"伊索式语言"针砭时弊、影射拜占庭国家内部动乱的内容，但是对这些影射进行推测，比真正弄清楚要容易。《四条腿动物的故事》有许多纯粹民间创作的因素。这些因素有时候能表现出与古希腊祭祀传统的联系，如对驴的"生殖器崇拜"解释得如此坦率，仿佛从阿里斯托芬的多神教时代以来，没有发生过任何变化似的。

《四条腿动物的故事》的情节结构，又用诗的形式进行了重复。诗体手稿的标题是这样的："鸟类学家谈一场飞禽和它们的争吵，它们怎样互相谩骂和自我吹嘘，其中有些俗语足以娱人，足以醒世，有时对年轻人也不无教益。"诗中对于日常生活的影射，比《四条腿动物的故事》要具体得多：原来，在鸟国的臣民中，有的不纳税，有的像神气活现的老爷似的很傲慢，还有直接来自罗马的天主教徒等等。在散文体的《自食其果》中，寓言讽刺式的讽喻随处可见。情节的中心是无中生有的告密，而且是政治性告密。在国王艾瓦御前告密的是阴险的女罪犯洛莎；替她作伪证的是几个未削发的见习修士——女隐修院长马斯利娜、隐修院的女管事切切维莎、修女伊久姆等。这一告密是针对身居高位的人的(例如针对将军佩雪斯)；它被提交"执政官和地方总督"审处，而参加他们一伙的则有由瓦兰吉亚雇佣军充任的宫廷卫队。对法庭诉讼程序的说笑逗乐的描写，在各民族的下层文学中有许

多类似的东西(试比较俄国的《叶尔什·叶尔绍维奇的故事》)。

拜占庭以动物为主人公的"娱乐"文学，创造了一部真正出色的作品。这是一部关于驴、狼和狐狸的故事；它留传至今的共有两种抄本——短抄本(三百九十三行无韵"政治体"诗)和长抄本(五百四十行同样的诗，但这回是押韵的)。第一种抄本名叫《深受敬重的驴的言行录》；如果我们注意到长诗中对表示虔信的套语和姿势所做的讽刺打趣，这一书名就显得特别尖刻了。第二种抄本的书名较中性，但反映出传抄者的赞赏态度：《关于驴、狼和狐狸的绝妙故事》。这部叙事诗的人物在世界各国文学中都是十分熟悉的。但是在这部长诗的范围内，这些"习见"的情况和形象却具有独特的拜占庭色彩。狐狸和狼——这正是在"拜占庭文化"古老传统的气氛中可能产生的那种甜言蜜语善于曲意逢迎的伪君子，使老实人闻风丧胆、防不胜防的告密者。而且他们之中也不乏自命不凡、吹嘘自己学识高超的人：狐狸就骄傲地自称"哲学家"，而且是狮子(智者)的唯一学生(狮子是"野兽"的名字，同取材于动物界的形象是一致的，但是把它和修饰语"智者"搭配在一起，就不由得使人想起皇帝利奥六世[①])。

关于驴的故事，在许多与此同类的作品中，占有特别重要的位置。拜占庭人特别喜欢对宗教仪式进行反串的渎神游戏(例如，编演充满最下流的脏话的"对生成山羊模样的、造孽的宦官进行礼拜……")，但这是一种低水平的游戏。满可以找到一种新的办法，只要让野兽参加这种游戏就行了。狄奥多尔·普罗德罗姆斯早就描写过一只满口阿谀奉承、博览群书的老鼠，它落到猫的爪子下后，便滔滔不绝地背诵起表示忏悔的诗篇："啊，我的太太啊，求你不要在怒气中责备我，也不要在暴怒中惩罚我！……"。熟读《圣经》并不亚于老鼠的猫，建议引用先知何西阿的话，但用的是新版本："我喜爱饱餐一顿，而不是喜爱祭祀"(以代替原来的"我喜爱良善，不喜爱祭祀"[②])。《深受敬重的驴的言行录》的中心点，当狐狸伪善地大放厥词，以图陷害驴时，二者相同，又判然有别。幽默诗变成了地道的讽刺：嘲笑的不是说了什么话，而是生活本身。驴是一个又老实又粗笨的乡下佬。他从狠心的主人那里逃出来，遇到两位先生——狼和狐狸。他们建议他跟他们同行，一起到东方去寻找生财之道；跟他们在一起，一开始驴觉得有点不自在，但他又无法拒绝。这三个动物上船以后就起航了：狼当船长，狐狸当舵手，替大家划船的当然是驴。但是狐狸说，他做了个噩梦，预示将有沉船的危险，因此大家必须忏悔自己的罪孽。狼说他吃过不少牲畜，狐狸说他吃

---

① 利奥，西文意为"狮子"。拜占庭皇帝利奥六世(886—912)的谥号是"智者"。——译注

② 《旧约·何西阿书》第六章第六节。——译注

过一个穷苦的瞎老太婆仅有的一只公鸡，而且在此以前还假装成猫，对她表示亲热。这两只凶猛的野兽，接着便虔诚地表示忏悔，并轮流互相饶恕了对方的罪过。该轮到驴忏悔了，情况却发生了变化：在狼的面前出现了墨水和纸，他开始认真记录驴的供词。驴万万没有料到，他已从表示忏悔变成接受侦讯了。这个识字不多的平民百姓对这种不祥的秘密诉讼程序十分反感。长诗对此作了非常生动的描写。说实在的，驴没有什么可忏悔的，除了有一次，他没有睡够，肚子很饿，偷吃了主人家的一片莴苣叶，而且为这事当时就受到了狠狠的惩罚：

> 该我倒霉，我那东家很快就发现了，
> 立刻狠狠地赏了我一顿鞭子。
> 狠抽我的脖子，还赏了个耳刮子，
> 我那倒霉的屁股抽烂了，两肋遍体是伤……

但是宣判时却从严惩处，由狐狸宣读判决书：

> 你这蠢驴真是道德败坏，十恶不赦，
> 当局和信仰的丑恶敌人，该死的强盗！
> 不用醋拌就吃莴笋！这是多大的罪行！
> 我们的船怎么至今没有沉没？
> 我们要用严厉的判决来决定你的命运：
> 看，这里有法律规定，应该怎样对付小偷。
> 我们是根据第七条秉公办事：
> 挖掉你的一只眼睛，剁下一条胳膊。
> 而根据第十二条你必须处以绞刑，
> 这下场你必须接受，因为你罪大恶极！

本来驴的生命应当就此结束（就像克雷洛夫曾用作寓言题材的那头犍牛一样），但是民间故事的精神，要求有一个幸福的结局，让老实的主人公得到胜利。于是驴便开始说服这两位法官，说什么他的后蹄有一种神奇的力量：谁只要预先祷告一下，使自己心神专一，再看一眼他的蹄，就会取得一种非凡的本领。紧接着是摹拟神圣场面的滑稽诗：狼连续三小时双膝下跪，不断念诵“我的父”；接着，驴狠狠地给了狼一脚，把他踢到船外，吓坏了的狐狸也慌忙逃离战场。长诗最后以对驴“哲学家”的庄严颂词结束，称颂他依靠自己的智慧战胜了敌人。

41·

近似民间创作的，以十五音节“政治体”诗为主的诗歌体裁，在土耳其人，特别是法兰克人统治下的以后几个世纪，还继续存在（参看《十五世纪下半叶和十六世纪的希腊文学》一章），但是“高级文学”是一种比较脆弱的东西。大型拜占庭散文的最后几个典范，是对古罗马帝国覆灭的历史描写。这里首先应当提到拉奥尼库斯·卡尔科孔狄利斯（十五世纪中叶）的十卷本《历史》。这部史书的作者，是巴列奥略时代古典主义的最后一位伟大代表。他所遵循的范例是古代雅典的伟大历史学家修昔底德。他的文体具有一种风格摹拟的特点，而且这种摹拟如此过分，我们甚至可以在他的作品中遇到早在纪元初的几个世纪就已不复使用的表示双数的语法形式。他继续把俄罗斯人称作“萨尔马特人”，把塞尔维亚人称作“特里巴利人”，把保加利亚人称作“米堤亚人”，把鞑靼人称作“西徐亚人”，等等。尽管如此，在卡尔科孔狄利斯的作品中还是有一种不能仅仅归结为学院派游戏的激情。他记叙的事，是他的民族所遭受的巨大灾难：“……我要讲的是古希腊人的国家所遭到的灭亡，以及土耳其人怎样抢走了前所未有的巨大财富……”在这种情况下，特别尊崇希腊语的古代传统①——这是一种爱国主义表现，表现出一种尚未泯灭的希望：“古希腊人的国家”将会复兴，并由“古希腊人的国王”来统治。值得注意的是卡尔科孔狄利斯讲的是“古希腊人”，而不是讲“古罗马人”；在那灾难深重的年代，他像他的年长的旧时代人普莱桑一样，越过拜占庭长达好几个世纪的历史缅怀古希腊，并把古希腊看成是自己民族的过去——这一特点也可以在尼西亚时代政论家的作品中看到。在西欧的人文主义中，“复兴古代古典主义”的路线和建设民族文化的路线互相补充，但又不尽一致（当然，二者最接近的是在意大利，比如，那里曾气势汹汹地把他们的“同胞”维吉尔与“出身西班牙”的马尔提阿利斯相对立）。仅仅对于古希腊人，荷马和雅典的光荣名声，才同爱国主义激情互相一致；但是由于命运的嘲弄，正是他们又过了好几个世纪未能实现自己的民族思想，因此卡尔科孔狄利斯只能缅怀过去和幻想将来——他和他一类的人都没有现在。

不切实际的古典主义也出现在这一时代的另一位历史学家伊姆罗兹岛的克里托布洛斯的作品中，而且形式也几乎相同。他再现了从修昔底德那里学来的记叙模式（有时还干脆把这位古希腊历史学家的引文直接抄到自己的文字中）。但是克里托布洛斯这种古典主义的生存环境比较不那么严峻；所以克里托布洛斯不是爱国主义的喉舌，而是妥协的喉舌，他歌颂的不

① 拉奥尼库斯对希腊语特别称颂，他说：“这个语言无论何时何地与其他语言相比，都极受人们称道和赞颂……直到今天，它还是几乎所有人的共同语言。”

是战败者，而是胜利者。缅怀古希腊传统也是他的特点之一，但是与对苏丹的赞颂结合在一起，便具有一种离奇可笑的形式：奥斯曼人在他的笔下竟成了佩尔修斯和达那奥斯的后裔，因此也就成了土生土长的古希腊人；穆罕默德二世的所作所为，很像是古希腊人的一个开明朋友，同时他在和古希腊人（"阿凯亚人"）作战时，也仿佛是荷马笔下的特洛伊城的复仇者。总的说来，克里托布洛斯是个有才能的修辞学家和能干的历史学家，在土耳其的铁蹄下他是有教养的"显贵的希腊人"的典型、希腊上层人物的代表。他能够聊以自慰的，只是希望征服者不要太粗暴。

描写君士坦丁堡覆灭的，还有特拉布宗的演说家约翰·尤金尼科斯的抒情独唱（演说朗诵的一种）。这首抒情独唱充满了荷马和修昔底德的引文，点缀了大量修辞格，但是这并没有妨碍它成为一部真挚而生动的作品。值得注意的是，它几乎立刻（不晚于十五世纪六十年代）就有了俄译本，并广为流传——这种情况在当时整个文学交流史上是非常罕见的。

拜占庭的历史道路结束了。继续存在的是约尔加[①]称之为"拜占庭以后的拜占庭"——希腊文化、外高加索和巴尔干文化、古俄罗斯文化、文艺复兴时期的意大利以及整个西方对拜占庭遗产的革新。

---

① 约尔加（1871—1940），罗马尼亚历史学家，著有《奥斯曼帝国史》等著名历史著作。——译注

第二编　西欧和美洲文学

本 编 序 言

文艺复兴在西欧文学中最充分而全面地表现了自己的特点。从中世纪成熟期市民文化的内部发展起来的人文主义倾向，正是在这里导致质的飞跃，并为近代文化奠定了基础。

人文主义倾向于十三世纪下半叶即已在经济发达的国家里表现出来，这首先反映在城市文化中。当时许多著名的思想家和社会活动家也适逢其时地开展了他们传播文化和促进统一的活动。文艺复兴的最初萌芽出现在意大利。那里有高度发达的经济和激烈的反封建斗争。按照社会经济性质而言，文艺复兴时期是资本主义制度形成的时期。文艺复兴文化的最高成就具有全民意义。

从年代来看，西欧文艺复兴的范围在各个国家并不完全相同。尽管大多数国家(除了意大利)在文化领域还没有发生与中世纪传统的彻底决裂，但是，从十四世纪最初几十年起，在许多西欧国家的文学中出现了前文艺复兴的或文艺复兴的过程(民族自觉的成长，城市文化的繁荣及其市俗化，反封建倾向的加强，新体裁的涌现，对本民族历史和古希腊罗马文化的兴趣的提高等等)。临近十六世纪，西欧大多数国家的文化发展逐渐趋于平衡。文艺复兴的最后阶段在不同的国家也以不同的方式进行，而将文艺复兴与下一个时代分开的界线也并不相同。比如，在意大利或法国，到十六世纪末，文艺复兴的进程总的来说已近尾声，而在英国或西班牙，文艺复兴的最高成就要到十七世纪初才出现，正是在那时才在莎士比亚、塞万提斯、洛佩·德·维加的创作中达到了顶峰。

欧洲文艺复兴的地理界线也是变动的，表现出逐渐扩大的趋势：陆续有新的国家和文学加入文艺复兴的范围，其中包括斯拉夫国家及其文学(达尔马提亚、捷克、波兰)；此外，由于地理大发现，文艺复兴的过程扩展到

新大陆，促进了拉丁美洲文学的形成，在这些文学中西欧的文化传统与当地的传统相接触，它没有消灭当地传统，而是与当地传统形成了复杂而独特的结合。

本编对每一种西欧文学的文学进程都单独地加以研究，而且最先研究文艺复兴的倾向在其中出现得最早的三种文学。

十四世纪至十七世纪初，西欧文学作为统一的历史文化过程，在其发展中经历了三个基本阶段。

第一个阶段发生在十四世纪至十五世纪初，这个阶段的标志是中世纪文化区域的解体。在中世纪时代，文化区域的统一是由单一的封建制度和教会制度以及占统治地位的意识形态来维持的。当时的特点是，封建体制和基督教教会组织都抵制政治上的分散和变动。拉丁语（部分地还有法语，几乎被当做典雅文学的国际用语）保证了文化领域里的统一。

从十三世纪末偶然地，而从十四世纪初起越来越广泛地在许多国家开始形成民族自觉意识；许多国家的民众文化因素通过城市文化而渗入封建教会文化。异端教派的活动和天主教内部的各种思潮，正在“从里面”动摇着教会的垄断地位，各种人文主义倾向的壮大和文化上的民主化（诚然相当有限），从外部打击了封建教会意识形态；教会的精神专制明显地削弱了。

43· 这个第一阶段的特点不仅是中世纪文化区域的解体。也就在这个时期，文化发展呈现出非同步的、不连贯的和矛盾的特点。此外，这些特点不仅表现在不同的文学中，而且也表现在同一种文学的内部：例如，与早期文艺复兴的典型代表彼得拉克和薄伽丘同时出现的还有古风盎然的弗兰科·萨凯蒂或带有中世纪典型特征的凯瑟琳（锡耶纳的）。甚至在当时最进步的作家的创作中也表现出矛盾性不稳定性：彼得拉克，这位新的文艺复兴抒情诗的创始人，对巴黎大学经院哲学大师们怀抱崇敬之心；而乔叟既写出了现实主义的《坎特伯雷故事集》，又创作了符合中世纪求幻文学传统精神的作品。

在我们所研究的时代的这个第一阶段里，最先进的是意大利文化，它正在经历一个明显的早期文艺复兴时期。在这个意义上，其他国家都落后于意大利，它们正在慢慢走过晚期中世纪和随后的前文艺复兴时期（在意大利，前文艺复兴时期与“温柔的新体”诗派诗人的活动和但丁的创作有关，占据相当短暂的一段时间）。十分有意思的是，此时正忙于建设自己民族文化的其他国家几乎都没有感受到先进的意大利文化的影响。尽管经济方面的关系日趋活跃，文化联系却减少了，并且比前一个时代逊色。除了意大利，这些国家还没有意识到自己的时代是历史的转折点，是一个新时代，

它们还缺乏复兴经典的古代文明的想法，尽管对古希腊罗马文明的兴趣是显著提高了。如果说在意大利，文学的复苏是与对古希腊罗马的体裁和形式的追求同时发生的，那么在其他国家的文学领域里也发生了一些重要的进展，然而进展是沿着当地民族传统的轨道发生的，对民族传统的兴趣有时甚至得到了加强，这反映在广泛运用并加工整理自己文化历史上经常与文学的明显复苏相联系的那些东西。然而，处于萌芽之中的新体裁（如法国的法斯闹剧，特别是市民短篇小说），在获得强劲的人文主义趋势的同时，还借鉴了许多旧的形象体系，而没有能力突破中世纪的讽喻手法和泛道德主义。与此同时，文艺复兴在许多国家发展缓慢，这不仅由于受到经济落后或僵硬的封建—教会规章的束缚，而且也由于受到发达而强有力的中世纪文化传统的影响。

接下来的一个阶段始于十五世纪中叶。三件大事标志着这个世纪上半叶和下半叶的分野——拜占庭的陷落，百年战争的结束和与此有关的欧洲政治的转向，印刷术的发明。意大利文艺复兴文化的声望响彻整个欧洲。复兴的新拉丁文成为传播人文主义思想的手段之一，人文主义思想逐渐深入到欧洲大陆最偏远的角落，例如斯堪的那维亚。旧的封建—教会意识形态遭到毁坏，被世俗素材的文化所取代，这种文化向正在复兴的古典文化寻求依据和语言。许多国家已经完全按照新的方式开始回归自己的“古代文明”，回归过去的骑士文化，而这种古希腊罗马的自由思想和旧的骑士精神的互相激荡丰富了文艺复兴的年轻的人文主义文化。

新的人文主义意识形态相信人具有无限的潜能（这得到大量各色各样科学发现和拓宽了的地理视野的理论支持），对生活抱着愉悦的态度，乐观地展望人总有一天会成为大地的主人而且自己真正成为上帝。中世纪对人的精神的奴役正被这种人文主义意识形态所取代。这个阶段的文艺复兴不仅以颂扬美好的、自由的、和谐发展的人而独树一帜（波提切利、莱昂纳多·达·芬奇、乔尔乔涅、拉斐尔、克卢埃、丢勒等人的绘画，波利齐亚诺、阿里奥斯托、卡斯蒂利奥内、拉伯雷、七星社的年轻诗人、年轻时的塞万提斯或年轻时的莎士比亚的文学作品），而且以勇敢的社会乌托邦作品（托马斯·莫尔、拉伯雷）和深刻总结历史发展规律的著作（马基耶弗利、圭恰尔阿迪尼等人）而著称于世。在文艺复兴的这个阶段，具有代表性的现象是对与亚里士多德相对立的柏拉图哲学的兴趣（马尔西利奥·菲齐诺、皮科·德拉·米兰多拉、皮埃尔·德·拉·拉梅），是对宗教教义和教规的大胆修正（洛伦佐·瓦拉、多莱、德佩里埃、马丁·路德），是无神论和唯物主义的灿烂的闪光，是宗教改革运动。这一切席卷了大多数西欧国家，并反映了当时资产阶级和文艺复兴知识分子中最先进部分的意愿和期盼，当时

44· 他们的意愿和期盼表达了民族的、全民的利益。最后,正是在文艺复兴的这个阶段,发生了最重要的变革和震荡,其顶点是伟大的德国农民战争和尼德兰革命。

在这个时期形成了新的、完全有别于中世纪的文学体裁系统(这一过程在许多国家完成于文艺复兴晚期)。新的体裁和形式出现在所有的文学种类和文学样式中。有时候这是从中世纪继承下来,经过改变而达到完美程度的文学形式(例如十四行诗);在另一些情况下,则是复兴的古希腊罗马的文学形式,当然,经过了更多的改变(例如颂诗、哀诗、箴言诗)。然而更经常遇到的情况是完全新颖的体裁品种,虽然有些地方也秉承了此前的全部经验。毫无疑问,文艺复兴戏剧作品的最高成就(莎士比亚及其同时代人,洛佩·德·维加及其同时代人)是如此,某些样式的抒情诗和嘲讽性的喜剧长诗(浦尔契、阿里奥斯托)、政论和讽刺作品也是如此。时代给了散文领域更多的东西,让它逐渐在文学中占据了首要地位。这一时期诞生了前一时期所没有的现实主义散文长篇小说(拉伯雷、纳什、塞万提斯、阿莱曼);短篇小说极为繁盛并获得了独特的文艺复兴的特征,它在意大利(薄伽丘、马苏乔、班戴洛等)、法国(纳瓦尔的玛格丽特、德佩里埃、雅克·伊维尔)和西班牙(塞万提斯等人)流传最广。随笔散文(蒙田、培根)出现了,它把兴趣集中在全方位地探究和认识现实情境。对个人及其世俗事务的兴趣催生了回忆性散文(切利尼、布莱图姆、蒙吕克),它已经不再具有中世纪神魂颠倒的忏悔性。

文艺复兴成熟期西欧文学发展的一个重要结果是产生了建立未来新的民族文学的前提条件。某些文学,比如奥地利文学或比利时文学,尚未登上舞台,正在经历逐渐成熟并与其他文学分离的时期。那些开明君主的宫廷把强大的文学势力吸引在自己的周围,因而在这个过程中发挥了不小的作用。神圣罗马帝国皇帝马克西米利安一世(1493—1519 年在位)在维也纳的宫廷就是一个鲜明的实例。在那里,人文主义戏剧创作得以发展(康·采尔蒂斯和其他人),经常举行赛诗会和学术辩论会。作为一个十分热爱书籍的人,马克西米利安实际上为丰富的图书收藏起了开路示范的作用,几个世纪之后,在其基础上诞生了名闻遐迩的维也纳图书馆。

在这个时期,也就是在文艺复兴成熟期,各民族文学的某些特点得到了巩固,它们随后将要成为这些文学的必备品质。比如,某种纯理性主义与细腻的幽默结合时的分寸感,就是这样的特点,这对于处于后来所有发展阶段的法国文学而言,无疑是典型的。

在文艺复兴时代,文学前所未有地表现了个人的因素,这是与作家关于自己使命的崇高观念联系在一起的。正是在这个时期,个人才有可能

获得如此无限和真正全欧洲的威望，比如鹿特丹的伊拉斯谟就享有这样的声誉。

当然，文艺复兴时期的先进理想还远未在生活中实现，当时最具洞察力的思想家也已经意识到这一点。在生活中实现这些理想往往具有畸形的形式。比如，与封建道德和教会道德的斗争有时变成了触目的无道德行为和私欲的放纵——政治的无原则性和对享乐的崇拜。创造的积极性变成了对财富的渴求和对劳动者以及全体人民的前所未有的剥削。地理视野和地球知识的扩展为殖民奴役几块庞然大陆准备了条件。

除此之外，人文主义获得成功不是没有经过牺牲和没有遇到封建—教会意识形态代表人物的拼死抵抗的。从十六世纪中叶开始，在西欧的每一个国家都激荡起反宗教改革运动的狂涛恶浪，并一直在扩张壮大。特兰托公议会通过了最反动决议，《禁书目录》得以采用，耶稣会积极活动，宗教裁判所不断巩固。在意大利全国早就在进行重新封建化过程——自由的城市公社逐渐成了小王国；在十六世纪，德国公爵的权力增强了，西班牙成为天主教和封建主义的堡垒，法国在所谓宗教战争期间被相互角逐的封建集团之间的斗争弄得四分五裂。

在这种日益激化和错综复杂的政治和思想情势下，西欧文艺复兴经历了最后的阶段。在这个时期的作家和思想家身上，怀疑主义，甚至斯多葛主义取代了美好的希望。在蒙田、卡蒙斯、塔索、晚期的塞万提斯和莎士比亚的作品中，透露出带有强烈悲剧色彩的对充满矛盾的现实的深刻意识，不过，他们总的来说仍然坚持历史乐观主义的立场。在许多作品中，特别在这一时期最杰出的文学和哲学思想的代表人物的作品中，可以感觉到要求进行综合、总结的意图，感觉到将自己的时代看作世界史上一个正在实现的重要历史阶段的意识。 ·45

各种矛盾正在不断加剧和深化，对早期文艺复兴的理想和期盼也在重新加以审视，在此背景之上，风格主义作为文艺复兴创作方法和风格演化的最后阶段的一种潮流获得了发展。假如认为风格主义是文艺复兴的反动和向巴洛克艺术的直接转折，那将是错误的。文艺复兴创作方法和风格的许多特征，文艺复兴的许多美学特征，在风格主义中得以进一步发展。比如，对古希腊罗马文化的理解正在加深和拓宽：除了古典的范例之外，希腊化时代的文化开始在古希腊罗马文化中占据极为重要的地位。风格主义美学特有的对个人创作风格的高度关注、对作家或艺术家自我表现的浓厚兴趣促使个性因素继续发展。关注“方法”，关注形式方面的探索和尝试，也是具有代表性的。

值得注意的是，在十六世纪末，对亚里士多德有了新的发现，他对自

然的模仿要求如今被诠释得更为宽泛和不那么直接了：这种模仿往往转变为破解大自然中隐藏的象征和密码。与此有关的还有在每部作品中寻找它的“内涵思想”，即确信艺术是提出问题的，这无论如何不能认为是对文艺复兴思想的修正。然而如今类似的探索有时具有了纯形式的性质，变为二流诗人创作中徒有其表的个性主义，并仍然只是局限在形式范围内。不过，在十六世纪末那些伟大的作家（如莎士比亚）或者像西班牙贡戈拉那样的“问题”抒情诗大师那里也可以找到风格主义（没有它的副作用）的特征。

十六世纪末和十七世纪的最初几十年，文学之间相互影响和相互联系的图景明显地改变了。文艺复兴的艺术方法正在发生重大的变化。文艺复兴的美学原则逐渐地被十六世纪就已开始形成的古典主义和巴洛克风格所代替，但是，古典主义和巴洛克的充分展现则要等到下一个世纪。

第一章　意大利文学

十四世纪文学

1. 前文艺复兴和“温柔的新体”诗歌

十三世纪的前文艺复兴是包括拜占庭和古罗斯在内的欧洲许多国家的文化的特征。在意大利的大地上，前文艺复兴开展得尤其广泛——这里有富饶的城市公社，市民的反封建领主的斗争特别尖锐，而且人民群众已参与社会文化生活。

在意大利的自由城市里，从十三世纪末开始，逐渐形成早期资本主义关系，形成与欧洲中世纪成熟期文化大不相同的文化。城市手工业者、商人、银钱兑换商以及所谓的“瘦人”并不企图在思想生活的各个领域里冒犯基督教的权威，但却给文学作品添进了自己的完全世俗的利益和理想。这时，他们自然不是使用他们不甚了了的教会语言，而是日常讲的方言。意大利前文艺复兴文学具有某些特点，使人可以把它看作是中世纪后期的在一定程度上已超出城市文化范围的特殊现象。从十三世纪末开始，意大利的发展速度与欧洲其他国家不再同步了。意大利的城市远远地冲在前头，尤其是早期资本主义关系蓬勃发展的佛罗伦萨。在意大利城市里形成了产生文艺复兴时代的全新的民族文化的前提条件。尽管在中世纪向文艺复兴时代的过渡中存在着“渐进过程的中断”，但这并不妨碍意大利前文艺复兴最高艺术成就中历史地为文艺复兴作准备，形成其美学

理想和伦理理想。

但丁的创作最鲜明、最清楚地标志出从中世纪到新时代文化的转变。除了他的创作之外，在前文艺复兴的种种文学现象中，从与文艺复兴的历史关系来看，应当加以研究的是帕多瓦的前人文主义，它是彼得拉克的拉丁语作品和“温柔的新体”抒情诗的直接起源，而《新生》则是这一诗派的近亲。

“温柔的新体”是起源于博洛尼亚、十三世纪末定型于佛罗伦萨的一个诗派。这个诗派的名称也许是但丁取的。他在论文集《飨宴》里谈到了“温柔的新体”，后来又在《炼狱篇》里给“温柔的新体”下了一个简明扼要的定义（第二十四歌第四十一至六十二行，第一百八十八至一百八十九页）[①]。

“温柔的新体”诗的一个重要的、接近于近代诗歌的特点，是这个诗体兼容并蓄了各种不同的创作个性，使创作个性不是受到压抑，反而因同属一个诗派而得到发扬。“温柔的新体”诗的创新之处首先在其诗学和艺术风格。这个流派的诗人所创造的诗歌语言，在很大程度上为《神曲》的意大利俗语作了准备。

新诗派是在对此前的诗歌形式和现实本身采取新态度的基础上，即在一定的美学思想和世界观的统一的基础上产生的，这种统一与其说使“温柔的新体”诗人接近于行吟诗人的骑士抒情诗，不如说使他们接近于意大利早期文艺复兴作家们的探索。“温柔的新体”诗人的诗学乃至诗歌作品确有那么一点玄奥费解，这是由于他们竭力想挣脱包围着他们的民间方言的强大的自发势力的缘故。“温柔的新体”之所以会有所谓的贵族味道，是由于前文艺复兴诗人们要争取一种民族的文学语言，即不是某一地区的，而是整个意大利的人民语言，虽然他们这样做并不见得都是有意识的。阿·卡·吉韦列戈夫[②]写道：“dolce stil nuovo[③] 时期，诗歌创作中那种故意的复杂化好比是作为社会文化现象的意大利人文主义的一次彩排。”

“温柔的新体”诗派有一位公认的领袖，他就是圭多·圭尼泽利（1230或 1240—1274 年）。在意大利文学史上，圭尼泽利是在创作中第一个向往新时代的大诗人。关于他的生平，我们所知甚少。他生于博洛尼亚，在当地的大学念过书，后来和他的父亲一样，做了法官。他在被敌对党逐出故

---

① 这里和下文但丁《神曲》的引文均用朱维基的中译本，上海译文出版社，1984 年。——译注

② 阿列克谢·卡尔波维奇·吉韦列戈夫（1875—1952），苏联艺术史学家，主要研究西欧文艺复兴时期文化史。——译注

③ 即“温柔的新体”。——译注

乡之后不久便去世了，那时他还很年轻。圭尼泽利没来得及变得老成练达，甚至没来得及好好长大成人。没有一位“新体”派诗人的诗能像他的诗那样散发着春天的清新和芬芳。

“大圭多”(但丁这样称呼他，以别于圭多·卡瓦尔坎蒂)很快就摆脱圭托内·达雷佐的影响。圭托内·达雷佑那时是众口交赞的人(《炼狱篇》第二十六歌第一百二十五行，第二百零九页)，是中世纪意大利文坛的霸主。圭尼泽利起而反对圭托内·达雷佑的单调乏味的语调和世俗的说教，反对他把爱情等同于宗教激情，把女性等同于圣母的倾向。圭尼泽利使诗人所歌颂的爱情既是崇高的和精神的，然而又完全是人的感情。

圭尼泽利和他的佛罗伦萨后继人，是在复兴被遗忘的普罗旺斯行吟诗人及其意大利徒弟——西西里诗派的世俗宫廷诗人的遗产的旗帜下，为创立新诗而奋斗的。此外，圭尼泽利和其他“新体”诗人在与市民说教作品的宗教唯灵论倾向作斗争时，都或多或少地吸收了古希腊罗马文学的经验。在意大利，在十三、十四世纪之交，原文的或译成俗语的古典文学作品(即维吉尔、奥维德、卢卡努斯、李维乌斯的著述的“通俗本”)，已成为城市文化和民众文化的一个不可分割的部分。用新的态度来对待古典古代传统，是使圭尼泽利能够超越骑士抒情诗，创造出自己的富于个性的诗歌语言和风格的原因之一。在但丁、乔万尼·德尔·维尔吉利奥和帕多瓦早期人文主义者身上，这种新态度表现得尤为鲜明。

47· 圭托内·达雷佐曾就吉伯林党人在蒙塔佩尔蒂战役(1260)中战胜佛罗伦萨的圭尔弗党人一事，写了一首辛辣讥讽的诗。圭尼泽利与他不同，没有把党派色彩带进诗歌里。但是他的那些看来完全是写爱情的抒情诗，从根本上说却是与意大利城市公社的政治生活，与市民的反对封建贵族、皇帝和教会的解放斗争有关系的。圭尼泽利继承了普罗旺斯诗人和西西里诗人的世俗诗歌传统，但却根本改变了他们对爱情的看法。在后期行吟诗人作品里，女性是抽象化的，腓特烈二世宫廷的西西里派诗人的作品里的女性也是一副老面孔。可是对圭尼泽利来说，这样的女性已经不存在了，她已失去了诗的真实性，因为即使在诗歌里，他也感觉到自己不是封建的附庸，而是自由城市的市民。在他的抒情诗里，描写重心从女性转移到恋爱男子的心，从而为新的、个性化的文艺复兴诗歌的出现扫清了道路。

圭尼泽利的雅歌《爱情在忠诚的心里找到归宿……》是“温柔的新体”诗派真正的美学纲领。在这首诗里，圭尼泽利对骑士文学的传统问题——什么是爱情、它的实质是什么——作了新的解释。诗人说，爱情产生在高贵的心中，因为爱情是人的精神财富的最高表现。

在这首纲领性的雅歌里，圭尼泽利力求接近他那时代的哲理散文手法。

但是，他的雅歌的哲理性与圭托内·达雷佑后期的诗惊人地不同。圭托内是通过在作品里堆砌"理性"来弥补他的风格的粗俗。"新体"的"温柔"不在于格律悦耳，而在于它合乎和谐原则——思想与形式、内容与诗歌语言、语言与风格的内在的、诗歌特有的统一协调。圭尼泽利运用经院哲学的三段论手法，把句子结构变得鲜明璀璨，从而形成了"大圭多"诗歌手法的显著特征——优美、严谨。圭尼泽利的雅歌不是说教的，它既不教导什么，也不证明什么。比喻不再是图解抽象的原理，而成为诗意思维本身的一种形式。在圭尼泽利那里，思想成了具有内容、具体性和新的生命力的诗学观念。例如，圭尼泽利说，爱情之寓于高贵的心中，犹如火焰之处于蜡烛的顶端，原因是同样的。"明亮、细小的"火焰形象逐渐变成熊熊燃烧的形象，有机地演化成诗节，在这里，通过大胆的诗歌比喻，勇敢地把高贵的精神品德与贵族门第，即高贵的出身相对立：

·48

太阳照着地上的垃圾粪土，
却并不减弱自己的威力。
傲慢的人说：我出身贵族。
他好比粪土，太阳好比美德。

雅歌以虚拟的与上帝对话作结束。诗人说，如果有朝一日上帝责备我竟敢在对女性的世俗爱情中使用类似赞美他和圣母的比喻，那么我就回答说：

她就像
天上的天使；
别责怪我爱她。

圭尼泽利把女性"天使化"，是要在诗歌中证明，对美丽女子的爱尽管具有世俗性质，却可以升华为高尚的、追求崇高的精神财富的感情。但是，"新体"没有努力在人的现实完整性中展示他的内心世界。圭多·圭尼泽利在他作为"温柔的新体"的创始人出现的这首雅歌里认为，在崇高的（或用中世纪的诗学术语说：悲剧体）诗歌里（雅歌都是悲剧体的），主要应当表现人的本性中使人与"天使的本性"相亲近的"理性本原"（参看但丁：《论俗语》，第二卷第二章六）。在"高贵的心中"体现的正是这个本原，而"有如天使的女子"则是高贵的心投射在钟情的诗人周围世界的投影。圭尼泽利的诗并不旨在塑造所爱的女子的性格，在诗里，爱情是与

"高贵的心"叠合在一起的,而且实质上只是高贵的心的反射。圭尼泽利把"浮华的"、世俗的感情升华为人的最高尚的品德,这种对爱情本质的抒情思考,和对这种感情的快乐而理智的沉思,在圭尼泽利这里都具有确定的个人性质,并且在特别的、唯他独具的个性化的诗歌语言和风格中得到艺术上的表现。

圭尼泽利把高贵与门第区分开来,使美丽的女子不再是圣母的某种替身或称呼,这样,他就不仅脱离了骑士抒情诗的封建等级宗规,而且促进了早期文艺复兴诗歌的进一步世俗化。这是迈向彻底世俗的、民族的文艺复兴文化的重大的一步。

但丁把绘画从契马布埃到乔托的飞速发展与诗歌从圭尼泽利到卡瓦尔坎蒂的发展相比(参看《炼狱篇》第十五歌[①]第九十一至九十八行,第八十六至八十七页)。圭多·卡瓦尔坎蒂(约 1260—1300 年)领导着佛罗伦萨"温柔的新体"诗派。在佛罗伦萨,这个诗派是一个由诗歌风格和个人友谊结合起来的诗人团体。在但丁时代,参加佛罗伦萨"温柔的新体"诗派的有:詹尼·阿尔法尼、拉波·詹尼、奇诺·达·皮斯托亚、迪诺·弗雷斯科巴尔迪。最有威望的当推圭多·卡瓦尔坎蒂,但丁在《新生》中称他为"至友"。卡瓦尔坎蒂出生在佛罗伦萨,属于显赫的贵族世家。当佛罗伦萨分裂为黑白两党时,圭多和但丁一样,成为白党的领袖。他与科尔索·多纳蒂的黑党队伍的冲突威胁着该城的安宁。1300 年,佛罗伦萨政府下令流放两派的领袖。不久,卡瓦尔坎蒂获赦,但由于在流放中染上疾病,在 1300 年 8 月,即回到佛罗伦萨后不久,便去世了。

同时代的编年史家对卡瓦尔坎蒂的反应是敬而远之,不十分理解他。迪诺·孔帕尼谴责他的贵族傲气,说他对社会生活缺乏兴趣。维拉尼则写道:卡瓦尔坎蒂"在许多事情上都像哲学家那样博学睿智,只是个性太强,爱发脾气"。市民的佛罗伦萨有关但丁这位朋友的故事一直流传到弗兰科·萨凯蒂时代。不过在这之前,在《十日谈》里就已有生动的写照。在该书里,诗人被描绘成一个置身于社会之外的有点古怪的幻想家:"这是由于他时常沉入冥想,对于世事不闻不问的缘故。而且他还多少倾心于伊壁鸠鲁的学说,大家都传说他一心一意想证明天主是不存在的呢。"(《十日谈》第六天故事第九)[②]。文学史上流传的关于他是个孤芳自赏的无神论者、"永恒的叛逆者"这种浪漫色彩的传说,便是由此产生的。这个传说值得注意之处在于,它反映了卡瓦尔坎蒂性格中的早期文艺复兴特点以及他与传

49·

① 原文如此。应为第 11 歌。——译注

② 这里和下文《十日谈》的引文均采用方平、王科一译本,上海译文出版社,1980 年。——译注

统的市民文化("新体"是由它脱胎而来的)的相互关系。

圭多·卡瓦尔坎蒂受到很不一般的教育,他研究过逻辑学和"医学",即从亚里士多德和阿拉伯学者那儿传来的自然科学理论。圭多是个阿威罗伊主义者和伊壁鸠鲁派(就这个词在中世纪的含义而言)。他大无畏地否定灵魂永生说,因而也就否定了地狱、天堂和整套死后救赎说。因此,在普通老百姓和有知识的市民的心目中,圭多是最地道的无神论者。圭多在《我的圣母的姣好的脸孔》一诗中嘲笑了圣母塑像的神奇力量。一些类似的讽刺性十四行诗只能增强诗人的这种名声。

卡瓦尔坎蒂的哲学和自然科学见解在很大程度上决定着他的创作特点。现在要说卡瓦尔坎蒂"自己不知不觉地、不情愿地成了艺术家和诗人"(弗兰西斯·德·桑克蒂斯),显然并不适当。卡瓦尔坎蒂在哲学诗《一个女人要求我……》里发挥了他对爱情的阿威罗伊观点。这首诗虽然很复杂(整个文艺复兴时期有许多思想家,包括马尔西利奥·菲齐诺,对它进行过诠释),但却提供了从他的诗歌的极富人性的悲剧统一体中认识他的诗歌的矛盾的钥匙。卡瓦尔坎蒂接受了圭尼泽利的爱情是世俗的、能使人变得高尚的感情的观点,而且有时也赋予所爱的女子以天使的"本性"。但是,卡瓦尔坎蒂更强调爱情的世俗的、自然生理性质,哪怕这爱情是由见到天使般的女子而产生的。照雅歌《一个女人要求我……》的说法,爱情寄寓于"心灵的记忆中";用亚里士多德、阿威罗伊学派的术语来说,就是寄寓在"能感觉的心灵"中,因而它不属于本能的范畴。在卡瓦尔坎蒂的诗里,爱情是任凭强烈的感情支配的奴隶,而不像在圭尼泽利诗里那样是快乐的沉思的对象。卡瓦尔坎蒂把爱情与战神玛尔斯的隐晦的、神秘的影响联系起来,他倾向于认为爱情的欢乐是极有害的错觉,因为这种错觉一旦破灭将招致慌乱不安和毁灭。在他的诗里时时闪出这样的字眼:"茫然若失"、"痛苦"、"寂寞"、"恐惧"、"怜悯",而更常出现的是"爱"和"死"。在他的抒情诗中,把"爱"和"死"相连不仅是出于音韵效果的考虑(Amore-Morte),而且还基于对人的一般看法:人的尘世命运是一出悲剧。

在卡瓦尔坎蒂的诗中,爱情往往是无情的统治者,但是诗人并不诅咒爱情,也不求摆脱它的支配。圭多在其致但丁的一首十四行诗《啊,如果我配恋爱》的结尾承认道:

爱神拉起弓
兴高采烈庆胜利:
他为我准备了甜蜜的报复。
但你且听听惊人的消息吧——

被箭射中的心却原谅他给他
带来的身体虚弱和新的折磨。

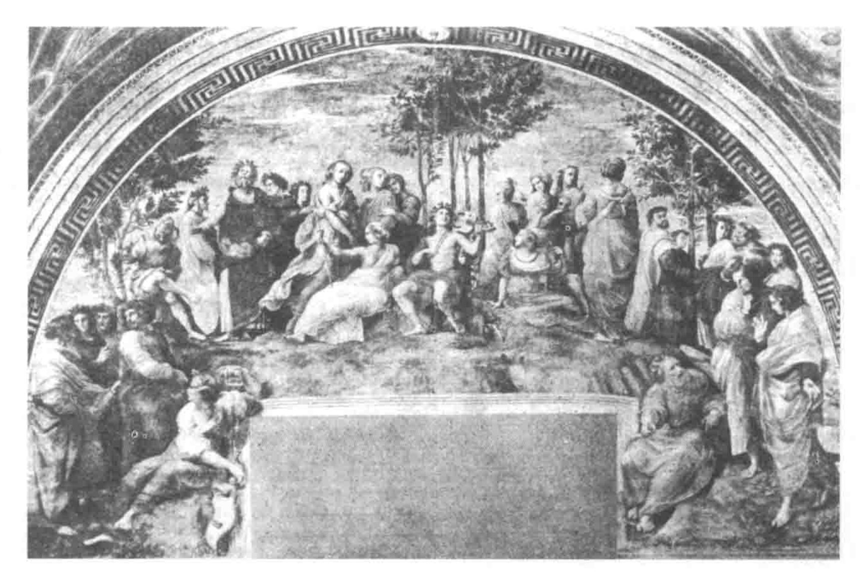
对卡瓦尔坎蒂来说，爱情是人性的最高表现，是人的既苦又乐的内心生活的象征，这种内心生活在诗歌上是特别可贵的，因为在这位阿威罗伊主义的诗人看来，死就是人的彻底灭亡。爱与死这一传统的主题在“新圭多”这里受到料想不到的强调，而它的悲剧性主要已不是与彼得拉克或波利齐亚诺，而是与后来的莱奥帕尔迪遥相呼应了，虽然在卡瓦尔坎蒂的诗中还没有任何显示率直的浪漫主义激情和哀怨的东西。卡瓦尔坎蒂是个骄傲的贵族，他从来不屑于做忏悔。和其他“新体”派诗人一样，他在自己的内心世界和读者的内心世界之间设置了一道隔板——精心雕琢的形式，即诗歌的语言和风格，这道隔板的任务在于使感情的慌乱骚动变得高尚。

卡瓦尔坎蒂利用一整套比喻、象征和拟人手法，把自己的爱情客观化，好像是从旁观察她。在他的诗中，“爱情”、“苦难”、“恐惧”、“怜悯”都变成人间悲剧的登场人物，这出悲剧没有直接接触到日常生活的实际，仿佛是在光线柔和的梦境中展开的。但是这并没有使卡瓦尔坎蒂的诗失去生命力。尽管他有意识地对语言精雕细琢，把场景抽象化，但他的拟人化并没有变成抽象的隐喻。在大多数情况下，它们都是高度诗化的形象，具有巨大的启发意义，而且难于译成散文语言和冷静的理性语言。这方面的一个实例是“心灵”的形象，它被“爱情”的箭射中了，颤抖着，抽搐着，看到自己身边有一颗停止跳动的心。

50·

卡瓦尔坎蒂有棱有角的个性、他的独特的强有力的激情、感情和思想透过精心雕琢的“新体”的形式而显露出来，它们没有破坏这个形式，而是把它改造成能在意识到自己的价值的诗人“我”和将他客观化的诗风之间建立起平衡的诗歌结构。

比起圭尼泽利来，圭多·卡瓦尔坎蒂使“温柔的新体”更加摆脱方言和中世纪市民诗歌的修辞形式上的散文倾向。他的抒情诗是寄给他所题赠的人看的，但这些人是意大利民族诗歌的预言家，是意大利统一的文学语言和风格的创造者。卡瓦尔坎蒂文学立场的矛盾反映出即将到来的文艺复兴的历史辩证法。卡瓦尔坎蒂写道：心灵卑鄙的人不会理解爱情的真谛，因而也不会理解“新体”诗。对卡瓦尔坎蒂来说，心灵的卑鄙也就等于它不能参与新的哲学、文学的文化。“新体”要求摒弃宗教神学的世界观。脱离中世纪的城市和公社的民俗性将圭多·卡瓦尔坎蒂及其追随者引到历史上新型的人民性，即民族语言和民族文学的人民性。



《帕尔纳索斯山》拉斐尔 1510 年 梵蒂冈 西格纳土拉宫

奇诺·达·皮斯托亚(约生于 1265 至 1270 年间,死于 1336 年?)是“温柔的新体”的一位令人瞩目的诗人,他比他的同龄人活得更久。他参加了党派斗争,因此自从十四世纪初他的对立派在佛罗伦萨占上风以后,他便不得不流亡他乡了。这时他与但丁的友谊更加深笃。现在,使他们接近的已不仅仅是诗歌。但丁和奇诺都超脱了城邦纷争,寻求一种能给整个意大利带来和平和正义的力量,他们俩在一个时期内都曾对神圣罗马帝国皇帝亨利七世抱有希望。当亨利七世去世时,奇诺曾在一首著名的雅歌里写道:“一切正义”也随着他的死而“泯灭了……”

奇诺一般不是在诗歌中,而是在讲课和法律文章中阐发自己的社会观点。他是一位著名的法学家,在博洛尼亚、锡耶纳、佛罗伦萨、佩鲁贾、那不勒斯等地的大学里讲学,强烈要求限制教会的世俗权力。难怪他的学生中出了一个巴尔托洛·达·萨索费拉托。奇诺在 1336 年(或 1337 年初)死于皮斯托亚,弗朗切斯科·彼得拉克为之悲恸不已。

奇诺·达·皮斯托亚留下的诗篇比任何一位“新体”诗派诗人的都多。他最常抒写的题目是爱情。他的恋人名叫塞尔瓦吉亚(意为“孤僻女子”),这不是绰号,而是她的真名。但丁认为,奇诺是写作“最温柔、最细腻的诗歌”的人,并且说奇诺的爱情诗写得比任何一个意大利诗人都好。薄伽丘把奇诺·达·皮斯托亚和但丁、卡瓦尔坎蒂相提并论,而对于彼得拉克和波利齐亚诺来说,奇诺作为一个写爱情诗的诗人是胜过他之前的所有诗

人的。

近来，文艺学界对这种评价重新作了审议。认为奇诺的诗是良莠不齐的，有的很枯燥乏味，他不是一个大诗人，但集“温柔的新体”之大成的任务，却落在他的肩上。奇诺并不具备卡瓦尔坎蒂或但丁那种桀骜不驯的性格，他没有把“新体”诗的种种主题和手法加工改造成新的诗歌复合体，而只是把它们汇集在一起罢了。在奇诺的诗作中，最好的恐怕要数那些最没有偏离崇高的“新体”诗样板的诗。他的一首致但丁的雅歌便属此例。奇诺在诗中深情地安慰失去所爱慕的人的朋友，描绘了贝雅特里齐升天：“她向天神谈说您……”

奇诺·达·皮斯托亚的“温柔的新体”已失去圭尼泽利的抒情力度和卡瓦尔坎蒂的理性主义，变得简单纯朴，具有日常生活语言的音调和句式。两个圭多那令人感到晦暗和复杂的东西，现在豁然明朗和易懂了。

奇诺·达·皮斯托亚以注意遣词造句、讲究音韵追求音乐性来弥补思想的贫乏和激情的不足。奇诺在一定程度上把“温柔的新体”与诗歌的下一个发展阶段——弗朗切斯科·彼得拉克的人文主义抒情诗衔接起来。如果说奇诺没有创造出自己的风格，那么，他的诗的抒情简朴则反映出一种执著的追求：寻找一种能在爱情诗中展示丰富的人性的艺术形式。正是这一点，使薄伽丘和彼得拉克的文艺复兴人文主义以及稍后的语文学家、纤丽婉约的诗人波利齐亚诺，对他感到亲切。波利齐亚诺说，正是奇诺·达·皮斯托亚“首先第一个彻底蔑视自古有之的粗俗，甚至奇人但丁也没能完全摆脱这一缺点，虽然在其他所有方面他是最令人倾倒的诗人”。

在十四世纪彼得拉克时代，继承“温柔的新体”的诗人有：塞努乔·德尔·贝内、马泰奥·弗雷斯科巴尔迪、奇诺·里努奇尼。但这些人已是模仿者了。在文艺复兴时代，“新体”已完成它的历史使命，做了新文化的底土，只有在十五世纪下半叶的某些诗人的诗中，包括洛伦佐·美等奇和他的一些文学朋友的某些抒情诗中，还曾短时间显露过。

51·

但是，“温柔的新体”抒情诗的历史使命不仅限于为彼得拉克和他的继承者的文艺复兴诗歌作好题材和某些手法方面的准备，因为从这个文学流派里产生了一位诗人，他在文艺复兴时代刚一开始，就已把自己所有的老师和先驱远远地抛在后面了。在十三与十四世纪之交，意大利的文学艺术运动大大加快了。最有眼光的人已开始感觉到时代腾飞的疾风：

人类力量的空虚的光荣啊！

　　它的绿色即使不被粗暴的后代

　　超过，也在那枝头停留得多短促啊！
契马菩[①]想在绘画上立于不败之地，
　　可是现在得到喝彩声的是乔托，
　　因此那另一个的名声默默无闻了。
一位归多[②]就像这样从另一位归多[③]
　　夺取了我们文坛的光荣；说不定
　　已生下一人，要把两人从巢里赶走。
——《炼狱篇》第十一歌第九十一至九十九行

这里所说的“粗暴的后代”指的是业已临近的文艺复兴。圭多·圭尼泽利和圭多·卡瓦尔坎蒂为天才巨星但丁·阿利吉耶里所超越。

2. 但丁

前文艺复兴是世界文学形成过程中的一个特殊的历史阶段，它的过渡性和新文化时代诞生的辩证法，在《神曲》作者的创作中得到最充分的反映。在重大的历史交替时期往往产生巨擘。恩格斯写道：“封建的中世纪的终结和现代资本主义纪元的开端，是以一位大人物为标志的。这位人物就是意大利人但丁，他是中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人。”[④]

1265年5月下半月的某一日，但丁诞生于佛罗伦萨。他的家族是贵族，但属圭尔弗党。在佛罗伦萨，圭尔弗党一般是支持人民（popolo）的。1293年，佛罗伦萨通过了《正义法规》，这是当时欧洲最民主的一部宪法。但丁的青年时代正是圭尔弗共和国最繁荣的时期。他家里并不富裕，但得到了良好的教育，曾在博洛尼亚的学校里学法学，并在那里结识了奇诺·达·皮斯托亚，两人成了终生的朋友。青年但丁最喜欢的事是写诗。起初他模仿西西里诗人和圭托内·达雷佐的手法。甚至在《新生》的开头几章里还可看到圭托内式的宗教道德十四行诗，只是形式更加复杂而已。但是不久但丁便转向“温柔的新体”。但丁写了许多受卡瓦尔坎蒂影响的诗，但很快便找到了自己的题目。即使在向“小圭多”学习的时候，阿威罗伊的悲观主义也没有束缚过他。但丁的《新生》成为“温柔的新体”诗派最有影响

---

① 本书译为“契马布埃”。——译注

②③ 本书译为“圭多”。——译注

④ 《马克思恩格斯全集》第22卷，人民出版社1965年，第430页。——译注

的作品。在这部作品里,“新体”不仅得到发展,而且取得胜利。

在《新生》里,但丁描写他对贝雅特里齐·波尔蒂纳里的热烈的爱情。贝雅特里齐是佛罗伦萨的一个女子,嫁给了西蒙·德·巴尔迪,死于1290年6月,当时还不满二十五岁。但丁的《新生》不是写于1292年,就是1293年初,作者正处于在社会生活、诗歌、艺术和哲学中紧张地摸索新道路的时期。但丁的“新生”指的是自己的爱情,但是,他也把这爱情解释为一种巨大的、使世界和全人类新生的客观力量。

抒情诗构成《新生》的基本核心。但丁从自己青年时代的抒情诗中选出二十五首十四行诗、三首雅歌、一首叙事诗和两首诗歌片断收入《新生》中。第二首雅歌《年轻的夫人有颗慈悲的心》是全书的结构中心,其他诗篇围绕着它对称排列。此外,诗篇分成四组,代表着托斯卡纳抒情诗的四种不同手法。《新生》是一部精心布局、内部极为严整的作品。它有准确的平面布置,有“情节”,甚至有“情节”运动。全书的结构与九这个数有一定的关系,“九”这个数也将在《神曲》中起着巨大的组织作用。对称和“数的魔法”是《新生》从中世纪关于艺术作品的均衡性和封闭性观念中继承过来的,但是但丁这本书基本上是按新的方式建构的,而且它的内在结构是动态的,不是静止的。

52· 《新生》的诗歌核心被散文紧密地环绕起来。但丁在散文里叙述着促使他写某首诗的生活环境,解释他所选出的这些十四行诗、雅歌之间的联系,以及似乎曾在他过去的生活中发生过的事件的先后次序。但是如果把《新生》看作是一部小说,认为它的艺术价值首先在于“现实主义”地描写但丁对贝雅特里齐·德伊·巴尔迪的爱情的话,那就错了。在《新生》里,现实生活里的事件是通过“温柔的新体”的美学三棱镜反映出来的,而且诗是作为情节运动的因素之一进入《新生》的情节结构的。这部作品不仅仅是讲但丁的爱情故事,它还是一部用诗的语言写的讨论诗歌的理论著作。

《新生》的情节很简单,尽管难以从非情节的材料中区分开来。书的开头说,诗人第一次见到贝雅特里齐时,年方九岁,而她还不到九岁。后来在谈到如何萌发爱情时,用的也是中世纪后期的自然哲学术语。诗歌思维的特点和诗人改造世界的幻想力量跃然纸上。伟大的爱情成了青年时代起支配作用的印象,决定了但丁后来的创作的性质。

诗人与丽人重逢已是九年以后的事了,这是一次有重要意义的相逢。在但丁的全部作品中,数目“九”和它作为倍数时的底数“三”,每一次出现都必然伴有贝雅特里齐的出现。这一次,诗人是在佛罗伦萨的一条小街上遇见她的。少妇的行礼和她给钟情的诗人留下的印象,这是“温柔的新体”

的典型主题。在第一组的任何一首诗里都没有流露出这种主题，因为这一组诗是按旧的、圭托内的手法写的。这组诗还未臻完美，但在《新生》的布局中却是不可缺少的。在《新生》中，摆脱圭托内手法的过程使人感觉到诗体的变化也就是情节的推进，还使人可以把“新体”看作是对贝雅特里齐的真挚的爱的表现，是与虚伪的、杜撰的爱情，即对“戴着面罩的女子”的爱截然对立的。

第二组的几首十四行诗（第十三至十六章）的主题是抒写单恋的痛苦矛盾。这里，但丁应和了圭多·卡瓦尔坎蒂的许多思想和形象。但是但丁不是模仿者，但丁之所以把卡瓦尔坎蒂无法解决的单恋的悲剧冲突引进《新生》中，首先是因为他认为这种冲突是可能解决的。在《新生》中，卡瓦尔坎蒂所理解的那种对尘世女子的尘世的爱，只不过是个人和人类精神发展中的一个阶段，而《新生》正是要献给这个发展的。

《新生》的第三部分（第十九至三十四章）是中心部分，是对贝雅特里齐的赞美诗。在这里，但丁摒弃了卡瓦尔坎蒂的手法，转而采用与圭尼泽利的风格相似的手法。他发展和加深了“大圭多”的某些哲理旋律，把“新体”提高到预示《神曲》“美丽的风格”即将出现的高度。贝雅特里齐既是走在佛罗伦萨街头的人间妇女，又不单是妇女。但丁执拗地强调尘世的贝雅特里齐是属于超验世界的：

> 爱情说：尘世的女儿从来没有这样
> 既美丽又纯洁的……
> 但她定睛一看，不由就断定
> 上帝在她身上展示了另一个世界。

贝雅特里齐的死被描绘成宇宙的灾难，震撼了全人类。这时，但丁的风格具有了《圣经》的先知们的那种语调。他从《启示录》和福音书中获取形象，于是在他的书里大胆地出现了贝雅特里齐和基督两条平行的风格线索。贝雅特里齐的升天改变了诗人的面貌。在《新生》里，对一个尘世女子的爱慕升华为一种使人圣化的宗教感情。但丁竭力使感情既不依附于教会正统思想，也不与当时大量存在的异端苟同。他没有把关于贝雅特里齐去世和升天的梦当做幻象，即神的启示。在传统的宗教意识看来，神的启示具有绝对的客观性和真实性。相反地，《新生》的作者始终强调这梦只是诗人的想象。但是在《新生》中，诗人的梦应验了。诗人的想象原来根本不是“骗人的幻想”，而是深入探究宇宙最高秘密的手段。

在《新生》的第三组诗里，但丁没有抛弃“温柔的新体”的原则，但指示

53·



《但丁》湿壁画局部 多梅尼科·欧·米凯利诺
1465年 佛罗伦萨九教堂

了进入更加广阔的世界的可能性。在这里，认为《新生》比卡瓦尔坎蒂的创作更具宗教色彩，认为把贝雅特里齐"天使化"是倒退，这种看法是不对的。在十三世纪末佛罗伦萨民众的社会热情高涨的情况下，向文艺复兴过渡乃是一个很复杂的过程，但丁的立场比"小圭多"的阿威罗伊哲学更能顺应思想变革的要求。但丁脱离圭尼泽利和卡瓦尔坎蒂，是为了更具平民性，更加强与佛罗伦萨城市公社的伦理观念的联系。

54·

但是，为了顺利战胜"新体"，就必须充分发掘和利用它的潜力。在第四组十四行诗(第二十五至三十八章)里，但丁把爱情"人性化"，其手法接近于奇诺·达·皮斯托亚在其抒情十四行诗中所用的手法(奇诺的这种手法是从但丁那儿学来的，或者说是与他平行地发展的)。在《新生》里出现了一个女子，诗人说她是"高尚的"和"悲天悯人的"。她与诗人之间产生了好感，逐渐地发展成爱情。这段爱情的产生和发展过程，诗人着墨不多，但却很深刻，几乎是现实主义的心理描写。诗人起初以为他是在"悲天悯人的"女子身上爱他那已故的情人，可是后来他明白了，这是另一种爱，而且是能给他那破碎的心带来欢乐的爱。但是，忠贞不渝的理智始终在护卫着对贝雅特里齐的怀念，唯恐她受到伤害，它抵制着心中萌发的念头。在但丁的

心里开始发生斗争，值得注意的是他意识到这个斗争的诗学价值。第二次恋爱好像战胜了。其实在《新生》里，归根结底取得胜利的是忠贞的理智。《结尾》表现了这个胜利。《结尾》由围绕着三首十四行诗的九章组成（第三十四至四十二章）。虽然但丁后来在论文《飨宴》里借用《新生》的象征形象，用“悲天悯人的女子”代表哲学，但是在这里，在《新生》这部诗作里，她却是一个活生生的女子。从艺术上说，在《新生》里对“悲天悯人的女子”的现实的爱是完全必要的：摒弃通常人的幸福更加反衬出对贝雅特里齐的理想的爱，反衬出促使《神曲》诞生的那个诗学的世界历史意义。

《新生》结尾的那个奇妙的幻象表明，《新生》的情节和“新体”的诗学与传统的宗教意识之间，共同点是多么的少。幻象在两个贝雅特里齐之间划了一条界线：一个是但丁写作《新生》时内心世界中心的贝雅特里齐，一个是成为宇宙中心的贝雅特里齐。而且，对但丁来说，化作天使的贝雅特里齐始终还是他青春年少时所爱慕的那个美丽女子。《新生》从美学上论述了以对人和人的精神世界的兴趣为基础的伦理学。这部作品以这样一个史无前例的祈求作结束：诗人祷告上帝赐予他力量为心爱的人建造一座从来没有过的纪念碑。《新生》的作者已经准备做《神曲》的创作者了。“为了达到这一目的，我要竭尽我的所能来工作。”（《新生》第四十二章）

青年但丁勤勉、顽强地工作，这有他的诗集为证。这里收入他在不同年代写的、他自己未编成集子的大量诗篇。除了在主题上与《新生》呼应的“新体”雅歌之外，诗集中有两组诗特别重要：与福雷塞·多纳蒂论争的诗和抒写彼埃特拉的诗（《石头女之诗》）。

福雷塞和但丁写了不少十四行诗互相攻击，极尽谩骂挖苦之能事，但在生活中他们却是好朋友。论争诗不反映生活的真实情况，但却证明青年但丁在努力掌握俗语的全部语义和修辞，如果不是这样，未来的《神曲》的创作者就不可能突破他那时代的诗歌的美学局限。

在论争诗里进行谩骂是中世纪喜剧体诗的特点，在前文艺复兴文学中，喜剧风格是与圭尼泽利雅歌中的悲剧风格相对立的。在但丁之前，意大利诗歌中既不存在统一的文学语言，也没有统一的风格。诗歌风格有高雅、低俗之分，根据选题、词汇而定，这是由中世纪的文化基础决定的。在中世纪文学中，艺术风格的主体不是完整的人，而是他的个别方面（参看但丁：《论俗语》，第二卷第二章六）。

意大利喜剧体诗歌的创立者一般认为是佛罗伦萨人鲁斯蒂科·迪·菲利波（约1230—约1300年）。值得注意的是在他的诗集中，两种中世纪风格的体系内部对立表现得非常清楚。鲁斯蒂科的诗分成两个相等的部分：其中三十九首十四行诗是用崇高的、悲剧体诗的语言和风格写的，而另三

十九首则是用鄙俗的、喜剧风格写的。

鲁斯蒂科・迪・菲利波用传统的悲剧风格写的十四行诗有的在艺术上相当不错。第三十五首十四行诗《不论我往哪里走,往哪里瞅……》极为出色。忧郁的开头简直就是彼得拉克的风格。但是真正表明鲁斯蒂科是个革新者的,不是那些发展了骑士抒情诗风格的作品,而是具有讽刺性的模仿这种风格的作品。在诗集的喜剧体部分有一首十四行诗《不论你走到哪里,总是带着你的夜壶……》,它与《不论我往哪里走……》一诗相对应。这首诗是写一个古怪的拉皮条的丑老婆子的。正是这一类诗使鲁斯蒂科自成一派。在十三与十四世纪之交,"新体"诗派的悲剧体抒情诗只在佛罗伦萨一地占有优势,在托斯卡纳的其余地区,占统治地位的是另一类诗,现代意大利学者时而称之为现实主义诙谐诗,时而称之为"资产阶级现实主义"诗,时而又干脆称为"快乐的"诗,或直呼"现实主义的诗"。

55・

在鲁斯蒂科・迪・菲利波的追随者中,最受文学研究家青睐的是切科・安吉奥列里(约1260—约1312年),不过他们之中最细腻、最令人感兴趣的恐怕是福尔戈雷・迪・圣吉米尼亚诺。除福尔戈雷和切科这两人之外,属于喜剧体抒情诗人的还有雅各波・达・莱昂内、菲诺・达雷佐、曼纽尔(罗马的)、彼耶罗・德法伊蒂内利、尼科拉・穆萨、皮耶拉齐・泰达尔迪和其他许多诗人。在文艺复兴时代的前夜,喜剧体诗已成为意大利文学中实力雄厚的组成部分,虽然目前对它还研究得很不够。

对于喜剧体诗人,未必谈得上什么现实主义、民主主义。鲁斯蒂科・迪・菲利波描绘了他那个时代的现实,展示了它的日常生活和外在表现,但不是由于他从中看到了现实的本质。相反地,他在喜剧风格的十四行诗里使用了陈腐庸俗的语言来喜剧性地否定尘世的、物质的现实,因为对他来说,也像对中世纪大多数作家一样,尘世的、物质的现实不具有真正的现实性,因而也就不值得认真对待它。物质的、情欲的本能总是比那些与上帝保持着联系、心里点燃着神火的尘世血肉之躯低下得多——这也就是哥特风格与文艺复兴风格的根本区别。

前文艺复兴喜剧风格的哥特式情节变化最清楚地表现在写爱情的诗中。爱情差不多是一切抒情诗的中心题目。在喜剧世界,爱情总是裹着淫欲的外衣。在"严肃的"鲁斯蒂科笔下,恋人已不是可望不可即的,而是任凭摆布的情妇,描写她不是用"alma"①一词,而是用"cul"②。如果说在鲁斯蒂科・达・菲利波的"严肃"诗中有着因高尚的精神爱没有得到回应而发

---

① 意为"心灵"。——译注

② 意为"屁股"。——译注

出的哀怨的话，那么，相反地，在他的喜剧体十四行诗中则赤裸裸地表现女性（现在径直称她“妞儿”）的欲壑难填。把爱情变成粗俗的，进而通过夸张手法加速“物质的、肉体的堕落”，使爱情化为乌有，这种情况在喜剧体诗人们的诗作中比比皆是。在切科·安吉奥列里那里，任性的贝基娜的庸俗的情欲还不算是最下流的爱情，他甚至走得更远，越过人性和动物性的界限，喜剧性地描写反常的情欲。对喜剧体诗来说，这样的细节是典型的。把爱情降低为娼妓的下流情欲，这不仅是加速度的堕落，简直是下地狱。女性在“新体”的崇高的悲剧体诗中越是被“天使化”，她在喜剧体诗中就越加等同于魔鬼。

通常这里说的是讽刺性模仿。如果不把讽刺性模仿归为无恶意的文学游戏，而是把它看作民间艺术意识的重要表现形式之一的话，这样说是对的。这样，前文艺复兴的喜剧体抒情诗便酝酿着一种新的文学语言意识——不是正统的中世纪文学中那种独白式，而是个性化的作者和不同程度地典型化的人物一起说话。

但丁也和切科·安吉奥列里互赠喜剧体十四行诗，但这些诗没有流传下来，看来但丁并不重视它。他并不打算同鲁斯蒂科和切科比赛描绘“动物的本性”。他在超越“新体”的过程中，致力于完整地描绘现实。《神曲》的创作者之所以需要掌握喜剧体的形式和手法，不仅是为了描绘地狱里的人物，还为了创造自己的诗歌语言和自己的个性化的文学风格。

这条道路的下一段就是所谓的石头诗（《石头女之诗》），它们约创作于1296—1298年间，是写给被诗人取名为彼埃特拉，即“石头”的女子的。在这组“石头诗”的性感的、有时是具体的形象和比喻中，可以感觉到喜剧体的影响，但是更明显的却是他力求掌握普罗旺斯诗歌的经验。但丁示威性地、毅然决然地使自己的诗，即“新体”的诗与圭托内·达雷佐及其一切追随者的城市宗教道德诗割席分坐，但是却与正统的骑士抒情诗联系起来，这种诗用的是民间语言，对但丁来说，它的体现者就是阿诺·丹尼埃尔（参看《炼狱篇》第二十六歌第一百一十五至一百二十六行）。不论是割席分坐还是联系起来，两者都是重要的。几年以后，在论语言和诗学的专著中，新文学——不单是人民的，而且是民族的文学——的道路得到理论的论证。意大利文艺复兴时代的开始和欧洲第一个民族文化的诞生是一个重大的转折，这个转折要求论证民间语言的文学规律，要求把新的思想和新的生活材料引进文学中，要求克服哥特风格的自然主义，克服在解释人以及与人有关的社会生活问题时的前文艺复兴唯灵论。 ·56

在贝雅特里齐死后，但丁为了研究哲学，“开始出入于哲学真实表现自己的地方，即修士学堂和哲学辩论会”（《飨宴》）。当时，辩论最激烈的地方



《地狱篇》第九歌的插图 乌尔比诺古抄本的小型彩画 1478—1482 年 梵蒂冈图书馆藏

是在圣马利亚新教堂的多明我隐修院。在这里，托马斯·阿奎那的得意门生和继承者雷米焦·德·吉罗拉米和托莱梅奥·达·卢卡大出风头。但丁还在青年时代就已了解托马斯主义和（十三世纪所理解的）亚里士多德的哲学的精微。后来这一切都对他有用，他将其化入了《神曲》的诗学结构中。但是，但丁最感兴趣的一向不是神学，而是伦理学。因此他对布鲁内托·拉蒂尼（约 1200—1294 年）要比对雷米焦·吉罗拉米更为注意。布鲁内托·拉蒂尼教导他，永生的道路是通过尘世的荣光的，要在争取人间美好和公正的生活的政治斗争中去获取这种荣光。（参看《地狱篇》第十五歌第八十二至八十五行，第一百零九页）

1295 年，但丁——十字军骑士卡恰圭达的后代——加入药剂师和医师行会，以便取得积极参与佛罗伦萨社会生活的资格。但丁在故乡从事政治活动先后共七年。乔万尼·维拉尼、薄伽丘和莱昂纳多·布鲁尼都认为，在佛罗伦萨历史发展的暴风骤雨时期，但丁是举足轻重的主要人物之一。1300 年夏季的两个月里，但丁是佛罗伦萨的七名行政官之一，就是说他参加了政府。

但丁和多纳蒂家族有姻亲关系，但却加入圭尔弗的白党，因为他们捍卫故乡的自由，使它不受罗马教皇的侵犯。对佛罗伦萨的爱和政治斗争的实践经验培育了《飨宴》和《帝制论》的反神权政治思想。1300 年 5 月，佛罗伦萨政府为了寻求反卜尼法斯八世的盟友而要派人到圣吉米纳罗去与托斯卡纳的圭尔弗党的代表谈判时，选中的就是但丁。1301 年，查理·瓦卢瓦作为“和事佬”和教皇的委托人率军来到佛罗伦萨，帮助科尔索·多纳蒂举行了政变，接踵而来的便是政治审讯。但丁成了首批牺牲品之一。在 1302 年初，他被新的长老会议诬告，缺席判处罚金五千小弗罗林，后来改判火刑。诗人苦难的流亡生涯从此开始。1304 年但丁住在维罗纳的巴尔托洛

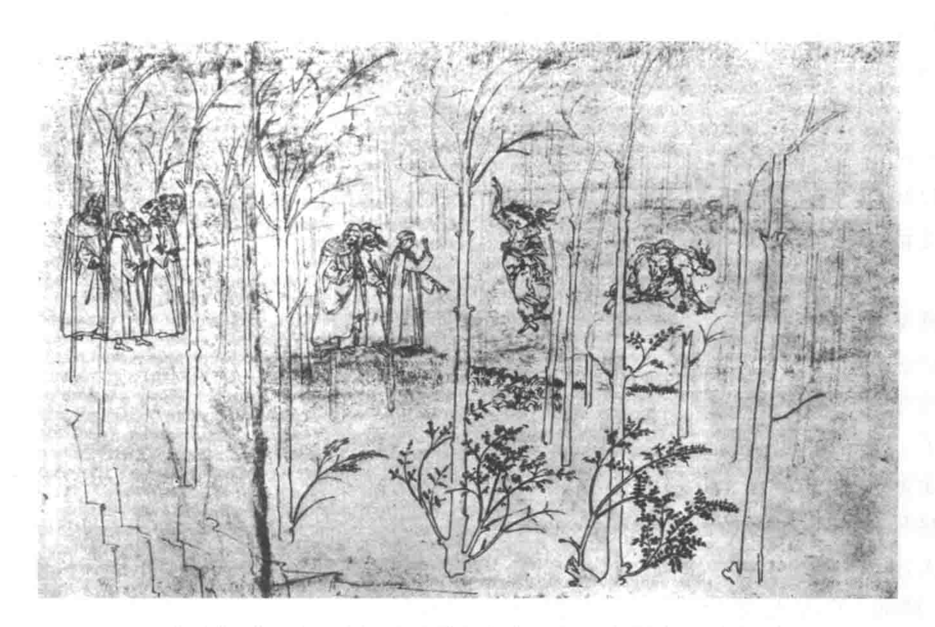
梅奥·德拉·斯卡拉的宫廷里，这恰好是发生罗密欧和朱丽叶悲剧的时间。1306—1307年，卢尼昔亚纳地方的统治者马拉斯皮纳家族庇护他，1307—1308年他来到卡森蒂诺。薄伽丘说但丁甚至到过巴黎，因为仰慕那里的大学。他说："在巴黎，但丁在许多辩论会上讲话，他才华横溢，为自己赢得巨大的荣誉，那时听过他讲话的人至今谈起这事仍然赞叹不已。"如果此话不假，那么但丁在巴黎的时间当是1309—1310年。

1302—1313年这一时期是但丁饱受颠沛流离之苦的时期，也是创作上硕果累累的时期。在放逐的头几年，但丁参与了圭尔弗的白党打回佛罗伦萨去的几次尝试，但是当他们和吉伯林党妥协时，他便摆脱流亡者之间的纷争，"自成一派"。他意识到人与世界之间可悲的不协调，因而更感孤独了。捍卫正义和公正的圭尔弗白党的失败，上帝在世间的全权代理人的出卖和自私的政策，圭尔弗白党领袖们准备与佛罗伦萨的敌人联合以讨伐排挤他们的佛罗伦萨人，金钱显然得胜（在黑党统治下的佛罗伦萨，真正的主人不是科尔索·多纳蒂，而是钱袋，是杰里·斯皮尼），这一切使着手写作《神曲》的诗人确信："今天人世走入迷途"（《炼狱篇》第十六歌第八十二行）。但是但丁坚信他可以给人类指明正确的道路。正是这个空前伟大的信念帮助他以新的方式感觉到自己与人民——不是佛罗伦萨一地的，而是整个意大利的人民——的精神联系，并产生了在放逐的头几年写的那些雅歌和《神曲》（这首长诗是在1307年前后开始写的）以及《俗语诗歌的技巧》（这本书通常称作《论俗语》）、哲学论文《飨宴》和政治论文《帝制论》。在意大利各地流浪的年代，但丁成了"正义的歌手"（《论俗语》，第二卷第二章九）。新的风格取代了"温柔的新体"，但丁本人称它为"美丽的风格"（lo bello stile），而许多研究家则徒然地企图把它等同于哥特体。但丁认为自己的"美丽的风格"是师承经典的《埃涅阿斯纪》的作者维吉尔的（《地狱篇》第一歌第八十七行）。"美丽的风格"为文艺复兴时代的民族风格——文艺复兴风格开拓了道路。

但丁的风格变化是他的世界观改变所决定的。在《飨宴》（1304—1307年）中，政治不仅与伦理学，而且与诗学和语言学有机地交织在一起——这是过渡时期极有代表性的历史特点，这个过渡时期在但丁的创作中从美学上实现了。

《飨宴》的结构包括诗和解释诗的散文，但它们的结合方式与《新生》不同。《飨宴》中的散文在内容和章法上都是另一种面貌。不过但丁并没有与《新生》脱节，他的创作演化是整体性的。

但丁打算为《飨宴》写十四首寓意诗和十四篇诠释诗的哲学论文，但是只完成了三篇诠释论文和三首诗（其中两首还是在佛罗伦萨时就已写好



《炼狱篇》第二十八歌插图 金属钉和鹅毛笔画 桑德罗·波提切利
1492—1498 年 柏林图书馆藏

的)。但丁为这本书写了一篇论文作引言,解释了为什么《飨宴》违反科学哲学著作的传统,用俗语而非拉丁语写就。

在《飨宴》的引言中,在同一时期写作的《论俗语》中,但丁制订了意大利民族文学语言的原则,他提出的一系列大胆的思想都开了文艺复兴诗学和文艺复兴风格理论的先河(参见第二卷第六章七至八)。

但丁认为必须向"典范的"、"规范的诗人"学习,这个思想决定了他的文艺复兴风格理论。但丁几乎像人文主义者那样相信:那种与人民和民族保持联系,在诗歌、风格和语言方面实现人民的真正的、"理性的"意向的作家,是具有无穷无尽的创造力的。由于作家的文化和文学活动的结果,可以甚至应当从意大利的诸多方言中提炼出新文学和新文化的有语法规范的人民语言,《论俗语》宣布这种语言是"源远流长的",称它为"灿烂的"、核心的、正确的、宫廷的"意大利俗语"。《飨宴》的第一篇论文的结尾提出一个令人震惊的预言,关于正在成为民族文学语言的新俗语的社会和文化作用,他说:"它是新的光明,新的太阳——它将在平日的太阳没落的地方升起,它将给予黑暗中的人们以光明,因为旧的太阳已不再照耀他们了。"(第一卷第十三章十二)

在《飨宴》中,新思想和对新的风格与语言的探索之间存在着牢固的联系。但丁在创造文学语言和"美丽的风格"时,在《飨宴》中把它们和"高尚

女性”(现在他把她称为“圣母的哲学”)的要求一致起来。这一点，第三首诗一开头就谈到了。这首诗在思想上是深刻的，在风格上是创新的。但丁在诗中和诠释它的论文中阐发了高贵在于个人天性爱好美德这一“新体”的反等级观念的思想，他的阐述使这一思想更加深刻并富于民主精神，因此他的关于人的“神性”的构想差不多具有人文主义的意味。但丁认为，所谓高贵就是要推动在世界上创造普遍的幸福生活和社会和谐，其形式是新的世界帝国——集权的新罗马，因为“为了消除城邦之间的战争和引起战争的原因，就必须使整个世界、使人类拥有的一切都成为一个君主国，即统一的国家，只有一个国君，他既然已拥有一切，便不可能再有奢望，便能约束各个小国君在他们各自的领地范围内理政，以便他们之间相安无事，和睦相处，使城市能享受和平，邻里相亲相爱，家家的需要得到满足，人人幸福地生活，因为人就是为幸福而出世的”(《飨宴》，第四卷第四章四)。

每一个人都是为了幸福而来到这里，来到这个世界，“每一桩德行的目的都在于把我们的生活变得更快乐”(《飨宴》，第一卷第八章十二)，这种思想在十四世纪初是相当大胆的。读者有理由认为这是真正革命的思想，特别是如果他记得在《飨宴》里还用个人，即自然的、尘世的人的和谐性的思想来补充和论证关于社会的世界和谐的思想和“人人生来是朋友”(第一卷第一章八)的观点的话。但丁认为，真正的、精神的高贵要以肉体的美和肉欲的高尚为前提(第四卷第二十五章十二至十三)。

· 58

这种思想不仅可以认为是意大利文艺复兴的肯定现实生活的世界观的先声，而且是复兴风格形成的前提。新思想使《飨宴》内在地形成新风格。作者力求对较大范围的读者的理性和思想逻辑施加影响，但他们只知俗语而不习惯于文绉绉的书面语，于是但丁便使文体具有理性主义的鲜明性，尽管表面上干巴巴，但却显然不同于经院哲学的说教。《飨宴》是刚萌芽的民族意识的产物，而这种民族意识要很久以后才在意大利获得现实政治形式。但丁从俗语散文又回到拉丁语——《帝制论》是用拉丁语写的。在这篇散文的写作期间，但丁本人和意大利全体人民生活中都发生了一些重要事件。

1308年11月27日，在法兰克福选帝侯会议上，卢森堡伯爵亨利七世当选为皇帝候选人。为了成为全权的皇帝，他必须到米兰接受加冕，然后到罗马取得第三顶冠冕，即皇冠①。亨利七世宣布他准备这样做，并于1310

① 962年德意志国王奥托一世建立封建帝国，在罗马由教皇约翰十二世加冕，称神圣罗马帝国皇帝，以古罗马帝国和查理曼帝国的继承者自命。皇帝不是世袭的，由诸侯中有权选举德意志皇帝的诸侯产生，由罗马教皇加冕承认。——译注

年动身前往意大利。他宣称他将使自己的权力推行到意大利所有各城邦，在意大利全境实现和平，消灭党争。这在各个社会阶层——吉伯林党人、圭尔弗党人、知识界、农民中唤起了对美好未来的热切希望：因为吉伯林党人一向认为自己是皇党；圭尔弗党人因为自己被赶出城市；早期人文主义知识分子接受李维乌斯和西塞罗的教导，幻想着巩固世俗政权；农民群众已因连年战乱而困苦不堪，希望皇帝能使他们摆脱封建领主、“肥人”和城邦暴君的压迫。但丁热烈拥护亨利七世，但更多的是为人民着想。他觉得暴君和篡权者的日子已屈指可数了。但丁认为在意大利全境推行统一的政权将导致政治自由。他认为皇帝 1310 年 5 月颁布的诏书就是《飨宴》提出的政治纲领。平庸的亨利七世帮助但丁树立了对自己的天才的信心并成为现在全人类所知道的那个但丁。这说来荒唐，但却是事实（参看《书信集》，第六卷十七）。

最初，意大利北部各城市，除佛罗伦萨外，一个接一个地为亨利敞开大门。但是亨利七世许诺给意大利的和平却变成了苛捐杂税，主要的受害者是人民。但是当但丁必须在皇帝和故国两者之间作出选择时，但丁选择了全民的统一。对他来说，亨利七世是一种理想的力量，是世界帝国的皇帝。但丁希望佛罗伦萨归顺亨利七世，不是因为他不爱故国，而是因为他的故国的概念已大大扩大了。但丁在他的《致卑鄙之至的佛罗伦萨人》一信（1311 年 3 月 31 日）中试图使同乡们注意他们共同的祖国的命运，他认为，祖国的命运是与世界帝国的命运不可分的。佛罗伦萨人既不听劝告，也不怕威胁。于是但丁写信给亨利七世（1311 年 4 月 16 日），提醒皇帝注意他的崇高使命，并说：“罗马人的光荣权力既不限于意大利，也不限于欧洲半岛的海岸”，但丁敦促他讨伐佛罗伦萨。在这封信里已可感觉到但丁谈自己的故乡城市时的那种既爱又恨又悲的感情了，后来的《神曲》更是弥漫着这种感情。这封信之后，“无辜的放逐者”阿利吉耶里在佛罗伦萨当局的心目中已成了叛徒。1311 年 8 月，佛罗伦萨“黑党”政府赦免了许多放逐者，但丁不在被赦之列。亨利七世不能听从诗人的劝告。1312 年 9 月，亨利七世围攻佛罗伦萨，以失败告终。1313 年 8 月 24 日亨利七世因疟疾发作而猝然去世。

1311—1313 年，但丁住在比萨和卡森蒂诺。他给佛罗伦萨和亨利七世写过信。在比萨，他一鼓作气写出了《帝制论》。但丁不是因为相信亨利七世而写此文，确切些说，正相反：他之所以相信亨利七世，是因为《飨宴》必然导致《帝制论》的理想。这两部作品并不像许多研究家所说的是彼此脱节的，他们认为在《帝制论》里但丁似乎倒退回中世纪了。

但丁写《帝制论》已经不是面向意大利的，而是面向欧洲的读者了，他是

在与狂热主张神权政治原则的教士争论。因此文章是用拉丁语写的；援引的是《圣经》，而不是像《飨宴》那样援引亚里士多德和古代诗人；使用的是神学和经院哲学的论证方法。《帝制论》的形式较《飨宴》保守，但是形式和内容的矛盾内在地组织了《帝制论》的题材，赋予它动力。

《帝制论》往往被人叫做乌托邦，但这种说法只是部分正确。但丁在文中很少讨论社会结构本身。论文中的理想色彩是由人和人类的新理想决定的。但丁的乌托邦是伦理的乌托邦。在这一点上，它与文艺复兴的人文主义是相通的。在但丁这里，世界帝国体现了人类的大一统，具有认识论的功能。之所以需要这个帝国，是为了使人能够认识现实并根据上帝和自然的意图改造现实。帝国的这个作用使人不能将它看作是专制的民族国家的理想，但却能帮助人了解但丁对自由的看法。对但丁来说，自由是与对人的新构想联系在一起的。但丁根据亚里士多德的理论，表述了人文主义的基本原则之一：人是目的。可是人暂时还没有和人类分开，因此对但丁来说，"人是目的"等于"人的目的是人类和人性"。人性是对亲人的爱。它不可能在某个小国君、小统治者身上而只能在世界帝国的君主身上充分展现，因为他将体现全人类的统一。但丁的世界帝国并不排斥各个王国、公国和城市的存在，但是却彻底否定封建等级。确立"人—君主"的直接关系一方面肯定了所有的人在君主面前一律平等，另一方面把小国君们变为人民的公仆，而不是君主的仆人："……不是公民为执政官而存在，也不是人民为皇帝而存在，相反地，是执政官为公民、皇帝为人民而存在。"（《帝制论》，第一卷第十二章十）

《帝制论》包含着政治革命的可能性，但丁是能了解这一点的。他力求变革他周围世界的思想体系。《帝制论》的作者要从思想上解除篡夺了君主权力的罗马教廷的武装，从而使神权政治不能得逞。

在但丁这里，否定《君士坦丁赠礼》、捍卫世俗政权不受教皇干涉的独立性，必然要演变成对教会的精神专制发起强大的挑战。诗人竭力区分人的认识和神的启示，理性和信仰，哲学和神学，尘世的幸福和天国的幸福。这样就恢复了人的世俗本性，同时也就肯定了人类不仅有权利，而且有义务不理会教会和僧侣的干涉，在世上建立社会天堂。但丁的其他任何一部著作都没有像《帝制论》这样接近于文艺复兴成熟期的人文主义。难怪这部论著激起神权政治的辩护士们的愤怒，而文艺复兴思想家们则对但丁的伦理政治理想感到亲切，十分理解。佛罗伦萨学园的领导人马尔西利奥·菲齐诺把《帝制论》译成意大利文，显然意在使它的思想能成为更广大的新知识阶层的财富。但是，即使在十五世纪末，广泛传播这样大胆的思想也不是一件简单的事。这本书直到1559年才首次出版，而且是在巴塞尔，不是

在意大利。到了1564年就被列入《禁书目录》。

但丁完成《帝制论》之后，清楚地知道迅速进行人类的社会政治改造的宏愿已不可能实现。亨利七世的挫折动摇了他的世界观，迫使他重新思考生活。

但是时间并没有摧毁但丁。在文学研究界可以听到这样一类说法，似乎精神危机把但丁送回到中世纪的神那里；似乎他不再相信《飨宴》里的人文主义构想，开始在传统的宗教里寻找立足点了。这类说法是不能获得认可的。《神曲》之前的精神危机值得注意的不是但丁似乎在这过程中放弃了人文主义理想，而是相反，尽管一而再、再而三地失望，他仍然保留着这种理想。希望的破灭使精神上的孤独感更加强烈，但也使他更加感到自己与全体被压迫的人民的接近。在写于1314年五六月间，即精神危机最严重时刻的《致意大利的红衣主教们》一信中，但丁说他那孤单的声音现在成了全意大利，甚至沉默的人类的声音（《书信集》，第十一卷十七）。诗人并不打算放弃所承担的解决当今世界的命运的使命。幻想的破灭使俗语诗歌的社会、哲学内容更加深刻，导致了新文化的诞生。在十四世纪初，诗歌的道路就是走向文艺复兴文化的道路。

60・

《神曲》的开头有多层意思，而这也正是但丁的诗学所要求的。一个意思是个人的和政治性的。可以这样来解释《神曲》开始时的情景：但丁不知不觉地走到一座昏暗的森林里，它使他陷入惊恐之中。在溪谷的黑暗之中，他"迷失了正确的道路"，他试着登上那座小山，溪谷的"尽头就在那地方"（《地狱篇》，第一歌第十四至十五行）。小山所象征的不是世界帝国，而是正义和社会和谐的王国——这是全人类的目标。起初，但丁觉得这目标很容易达到，于是他抖擞精神，开始登山。但是在他的路上跳出一头"豹"（《地狱篇》第一歌第三十七至四十三行）。

《神曲》的情节发生在春天。春天创造了世界，太阳和美丽的星辰一起运行。春天，爱情，使人联想到《新生》的诗歌构想，一下子就使人想起贝雅特里齐——但丁在醉心政治和哲学的岁月里好像把她给忘了。但丁想说，在《神曲》里他又回到了在热恋时曾经照耀着他的那些星辰的光煦之下了。这是与战胜精神危机的途径有关的重要因素。

"豹"代表虚伪、叛变、淫欲，在《神曲》的政治构想中，它影射寡头政治的政府，首先是佛罗伦萨政府。豹阻拦但丁登上山顶，但不能使他放弃成功在即的希望。他想绕过它继续攀登。这时狮子和母狼又跳出来挡住道路。狮子是傲慢和暴力的化身，隐喻暴政和残暴的君主。母狼代表自私和贪婪，但丁确信这是国君、教会和"肥人"的特性。狼是走向社会和谐道路上的主要障碍。最使但丁害怕的正是狼，是它把他逼回到黑暗的、没有阳

光的狭谷。在这部长诗里,狭谷代表陷入不幸的人类所僻处的地方。

在溪谷的昏暗中但丁看见维吉尔,便求他帮助。维吉尔代表人的理性,他是一位"智慧的异教徒,他无所不知",同时他又是一位诗人。而且不只是一个古代的诗人,而是经典的诗人,供人模仿的楷模。但丁笔下的维吉尔是有关人的科学——studia humànitatis[①]的化身,这是文艺复兴时代人文主义者所献身的科学,是他们用来与 studia divina[②]、神学以及一切中世纪教会宗教思维相对抗的科学。此外,他是《埃涅阿斯纪》的作者,这是一部歌颂罗马帝国——负有在全世界建立和平和秩序的使命的世界帝国的长诗。他是《帝制论》的作者所信赖的那个世俗的、异教的历史理性。经历精神危机之后,但丁的终极目标仍然没有变。但是,维吉尔在鼓励但丁"攀登那座幸福的山"的同时,深知但丁在《帝制论》里所设计的那条直路是行不通的。维吉尔说,灵犬有朝一日会战胜母狼,把它重新打入地狱——它是从那里逃出来的。但这是将来的事,而眼下,维吉尔说:"你必须走另一条道路。"维吉尔指的是一条绕行道,它穿过地狱、炼狱、尘世的天堂,这条道路不是通往历史的世界,而是通往超验的世界。

长诗里的维吉尔只知道一个异教哲学家和诗人所可能知道的东西。他的理性不是绝对的,现在它不是与信仰平行,而是与信仰同属一个系列,而且在这一个系列的等级次序上,它处于从属地位。《神曲》中的维吉尔不能对但丁的一个问题作出透彻回答,只好劝诗人"等待贝雅特里齐"。

《神曲》中这个无所不能的贝雅特里齐,派维吉尔来救援但丁并把他领出"昏暗的迷途"的贝雅特里齐是一个什么样的人呢?对这个问题往往作这样的回答:是神的智慧,是信仰,是神学。对于中世纪的美学意识来说,《神曲》里的贝雅特里齐确实是隐喻神学。但丁考虑到这一点,把隐喻看作是诗歌的条件之一。

但是美学意识不是中世纪的隐喻所能容纳的范畴。在《神曲》中,隐喻是作为基督教宗教意识的本质的美学存在形式出现的,这是历史必然的形式,因为正如黑格尔所说:"宗教意识不可能赋予活生生的、现实的人的确定性,因为它们只能被描绘成'普遍的关系'"。在《神曲》中,隐喻还是艺术形象的无限丰富的具体生活内容的理论和抽象概括的形式,这种内容是由形象的现实历史意义所产生的。每一个读《神曲》的人都知道,诗中的维吉尔不是被当做理性的化身,而是当做人,当做诗人的。贝雅特里齐和其他人物也是如此。谢林指出,贝雅特里齐和《神曲》中的其他一些人物既是神

① 意为"人文学科"。——译注
② 意为"神学学科"。——译注

学的隐喻，同时又“具有独立的意义，作为历史人物出现，并不因此而只是一种象征”。根据维吉尔对迷路的但丁谈及贝雅特里齐的情况来看，无论如何不能把她等同于神的智慧、信仰或神学。派维吉尔来救助但丁的正是那个为《新生》的作者所钟情的美丽女子，正是在本书第三部里被他大胆地归入天使之群的那个美丽女子。作为《神曲》头两首歌里的艺术形象的贝雅特里齐，是与雅歌《年轻的夫人有颗慈悲的心》里的贝雅特里齐一样的，只不过她现在活跃得多了。《神曲》所描写的摆脱精神危机的出路就是返回诗歌——由“温柔的新体”的道德美学理想获得灵感，又为《飨宴》和《帝制论》的人文主义思想所丰富的诗歌。只有那个得到古典歌者“丰富的语言”的帮助的人，那个把对“世界上唯一的情人”的崇高的，使人变得高尚的爱与对上帝的追求融合在一起的人，才能走过地狱、炼狱而到达天堂。由于精神危机的结果，取代未卜先知的哲学家的是诗人——世界和人类的法官，他所担负的历史使命无异于皇帝和教皇。可以说他是“第三个太阳”，因为正如《炼狱篇》所说的，诗人的创作想象产生“一种在天体中成形的光明推动你/或者出于自愿，或者由神意指定”(《炼狱篇》第十七歌第十七至十八行)。

在《神曲》的头两首歌里铭刻着但丁的经验，在十四世纪最初十年里，俗语诗歌帮助他克服了哲学、社会政治理想和现实之间的矛盾。这个经验的意义远远超出但丁个人生涯的范围，实质说来，它创造了未来的一种“模式”。先是彼得拉克和薄伽丘，后来差不多十六世纪的整个文艺复兴文化都重复了但丁的经验。回归俗语诗歌，对但丁来说就是回归人民。

追求绝对和谐并相信这是可以实际达到的——正是这一点造就了《神曲》。但丁在致坎格兰德·德拉·斯卡拉的一封信中解释了《神曲》的意思，他说长诗的目的在于“使得生活在这一世界的人们摆脱悲惨的境遇，把他们引到幸福的境地”[①]。文学可以改造社会和人这一信念是但丁创作的基础，并在相当程度上决定了《神曲》的题材及其“美丽的风格”。

在长诗里，但丁采用了中世纪意识的内容和形式，因为他是一个真诚的教徒，更因为这是他的人民的意识，对人民来说，中世纪还没结束。作为法官的诗人循着他同时代的民间预言家和说教者的道路走，从某种意义上说，这是历史的必然。“中世纪把意识形态的其他一切形式——哲学、政治、法学，都合并到神学中，使它们成为神学中的科目。因此，当时任何社会运动和政治运动都不得不采取神学的形式；对于完全受宗教影响的群众的感

① 译文引自《西方文论选》，上卷第162页，上海译文出版社，1979年。——译注

情说来，要掀起巨大的风暴，就必须让群众的切身利益披上宗教的外衣出现。”①

人们常常把诗人但丁对待人民的宗教意识素材的态度，拿来同荷马对待希腊神话的态度相对比。诗人但丁不仅从中世纪基督教神话中取得“弹药”，而且取得人民的“土壤”。这帮助他不仅把神学，而且把托勒密的天文学变成艺术认识的特殊对象，帮助他透过民间传说的三棱镜看当代的政治事件，而从这一切中创造出来的已不是朴素的史诗神话，而是文学神话了，它既是他本人的理论和实践经验的结果，同时也符合世界的全民图景。 ·62

但是，把《神曲》拿来同古代和中世纪的史诗作品相比，只在一定范围内是合理的。《神曲》甚至与这样一些典型的中世纪的“梦幻文学作品”（如《圣帕特里克的炼狱》、《童达尔的梦记》、贾科米诺·达·维罗纳和邦韦辛·达·里瓦的长诗，以及东方的梦幻文学作品——《梯子奇遇记》或麦阿里的《天使》）也远不像通常所说的那么相像。获得人民的土壤，与人民在中世纪宗教意识和基督教末世论基础上的接近，并没有使《神曲》的作者的世界观平平淡淡地溶化在人民群众的世界观里。在十四世纪的意大利，民族意识已开始形成，在这种条件下，但丁的世界观如果溶化于人民群众的世界观，那就不仅是从《飨宴》和《帝制论》的立场后退，而且是从“新体”后退了。但丁虽然以人民的思维形式和语言形式来评价现实，但即使在写作《神曲》时也并不认为自己必须在一切方面都用“普通老百姓”的观点来看问题，因为正如他在致坎格兰德的信中所说的“目不识丁的人对问题的看法是不合理的，正如他以为太阳的直径只有一尺一样，他对某些事情由于幼稚而看得不正确”（《书信集》，第十三卷七）。

《神曲》不是真正的史诗，这主要并不是因为在它出现时欧洲中世纪诗歌已近尾声，而是因为它的出现标志着意大利和整个欧洲文学发展的新时代的开始。

但丁是个哲学家、伦理学家和政治家，他一向把自己的理想与绝对真理和价值的超验世界相比。同时他又写道：“并不是一切都是我们的理性所能看到的，例如上帝、永恒或圣母。”（《飨宴》，第二卷第十五章六）在但丁看来，人的理性的局限性不能成为人内心失调的根源，因为自然在赋予人对知识的渴求的同时也对这个渴求定下了自然限度。自然保证人的内心平衡，只有偏离和谐的本性的愿望才会使人失去内心的平衡。这种认识必然使但丁得出结论说：“因为上帝——其实岂止上帝！——的本质不是我们的

---

① 《马克思恩格斯全集》第 21 卷，人民出版社 1965 年，第 349 页。——译注

天性所能认识，所以我们自然也不求认识它了。”（第三卷第六章十）这话出自一个被同时代人认为是神学家的作家之口，从今天来看可能觉得是很奇怪的。

但丁已非常接近于文艺复兴时代的人文主义思想。人文主义者认为上帝以及一切与上帝有关的东西，原则上是不可知的。据此，他们把尘世的人和现世的现实作为美学认识的对象，从而把超验世界排除出文学领域。但是，与彼得拉克不同的是，对但丁来说，否定理性地从自然科学上认识上帝的可能性并不意味着否定人与上帝之间的联系。但丁不认为——特别是在世界帝国的理想破灭之后——可以“使得生活在这一世界的人们摆脱悲惨的境遇”，如果不使他们归化于超验世界的和谐的话。对一个但丁时代的人来说，任何地方，包括艺术风格，上帝仍然是美和最高的宇宙秩序的基础。但是这只能使但丁更加坚定地认为美能拯救世界。他确信学者的抽象思维所不能认识的东西，诗人可以“约略看出”。在天堂里，但丁见到了变容后的贝雅特里齐的神化的美，她已不是尘世的那个贝雅特里齐了。不错，他在向读者叙述这件事的时候立即声明说，他不能像创造了贝雅特里齐的上帝那样充分地领略当面欣赏贝雅特里齐的快乐。但是诗人可能领略神化的美则是不容置疑的：但丁认为真正的诗歌的实际的、切实的作用正是实现这一可能性。但丁与阿里奥斯托不同，对待自己“这首使天地都参预其事……的神圣的诗篇”（《天堂篇》，第二十五歌第一至三行）的宗教神话素材的态度是严肃的，他坚信这些材料尽管有其寓意性，却反映了超验世界的最高的正义、善、美与和谐。与学者和自然哲学家相比，诗人所具有的优越性，是他能超越自然所规定的界限，深入到彼岸世界。在但丁看来，之所以会有这种优越性，是因为诗歌创作的规律与创造绝对观念世界的规律是一致的，地上万物只不过是绝对观念的模糊的痕迹（《天堂篇》第十三歌第五十二至五十四行、七十六行）。这规律便是爱的规律。《天堂篇》里说：

> 那不死的东西和那必死的东西
> 不是什么，只是我们的“父”在“爱”的时候
> 所产生的那个“神子”的回光而已；

“爱也推动那太阳和其他的星辰”（《天堂篇》第三十三歌第一百四十五行）。真正的诗人，正如但丁在与菩那琴太的影子交谈时所说的，是受着爱情的推动，照爱情的提示进行创作的（参见《炼狱篇》第二十四歌第五十二至五十四行）。

63·

文艺复兴时期的人文主义者和但丁给"爱情"一词加进不同的内容。创造绝对观念世界的那种爱情与少年但丁对尘世的贝雅特里齐的崇高的精神爱相类似，但不相等。同样的，但丁在天堂里见到的贝雅特里齐的那种神化的美也不等于《新生》所赞美的那个女子的美。"温柔的新体"虽然再现了一个美丽的、天使般的，然而毕竟死去了的女子给人留下的高贵的影响，但并不能完全适应超验世界的神化的美。这一点在《神曲》里是讲得很明确的。但丁拒绝描绘变容后的贝雅特里齐的美，他说：

从我在这人间第一次看见她的那天
　　直到这次相见，我一直以我的歌曲
　　紧紧追随她美丽的容颜，从不间断，
但现在我的追踪必须中止了，
　　不能再在诗歌中紧随她的美丽，
　　因一切艺术家总有技穷的一天。

——《天堂篇》第三十歌第二十八至三十四行

在这之前的十二行里说，贝雅特里齐神化的美不论用悲剧体或喜剧体都是无法描绘的。但丁虽说拒绝描写天堂的美，但还是描写了，不描写就不会有《神曲》。《神曲》里说的拒绝描写乃是为了表明过去的风格体系的不足，表明用新的风格取代旧的风格的必要性。

不仅天堂的美，而且连地狱的恐怖也都要求用上全新的诗体：地狱的极度物质性仅用喜剧体诗人惯用的粗言秽语是无法描写的。《神曲》应当用在《新生》和《飨宴》的散文和诗歌中初露端倪的新的诗歌语言来写。《新生》的散文风格所达到的那种和谐自然不能使《神曲》的作者感到满足，因为诗的目的无比扩大了。在《新生》里，和谐的主体仅仅是诗人"诚实的心"。在《神曲》里，但丁面向整个人类，他通过一个人，一个完整的、有普遍意义的人的道德经验来表现人类的永生状态。但丁的长诗三个部分风格各异，这不仅是由于所描写的罪恶、宁静和幸福的程度不同，还因为人及其精神生活的各种不同特性也成了诗歌。人类通过克服尘世物质世界的一切罪恶、荒谬和社会政治混乱而达到世界的和谐境界，这就是《神曲》的真正情节。《神曲》的布局和艺术风格——从《地狱篇》的结构到《天堂篇》结尾所用的音乐和光线语言——都服从于这个情节展开的需要。长诗里有很多诗行可以使读者将诗中所描写的那个人当做现实历史上的但丁——就是那个写出《新生》、钟情于贝雅特里齐、与福雷塞·多纳蒂交好、为佛罗伦萨的幸福而不倦地工作、最后被政敌逐出佛罗伦萨的但丁。但丁最伟大的政治勇

气不仅在于他把自己的社会理想和政治上的憎恶都记在上帝账上(许多中世纪的预言家和传教士也犯了这条罪),比这更加大胆得多的是他相信超验世界的和谐完全合乎他个人对美、善和正义的认识。但丁本人,即长诗的主人公、叙述者的个性既保证了长诗的题材剪辑的有机统一,也保证了长诗的语言和音韵的有机统一,一句话,保证全诗整个艺术风格的统一。

《神曲》的统一性清楚地表现在它的结构的几何匀称和数字的象征作用上。这样,内在的匀称便外露在形式上,而且完全符合传统的和谐概念。使美服从于几何定律这一意图在《十日谈》里表现得很清楚,而阿尔贝蒂更孜孜寻找美的数学公式。在《神曲》里,数学带有艺术家创作个性的痕迹。但丁不是大几何学家,而是天才的诗人。普希金说"至于《地狱篇》的统一的平面布局则已是卓越的天才结出的果实了",指的就是这个意思。

《神曲》天才的统一性最充分地表现在它的艺术风格的创新上。在中世纪后期的哥特式诗歌里,区分悲剧体和喜剧体的那种泾渭分明的界限在《神曲》里已经不存在了,尽管天堂、炼狱和地狱是用不同的色彩描绘,按不同的调式"谱曲"的。在这里,这种界限之所以给抹掉,主要地还不是由于但丁的这首长诗比起鲁斯蒂科·迪·菲利波的诗歌更充分地体现了前文艺复兴风格体系的完整性,而是因为其中引进了主观的、但丁自己的原则。这一点用《地狱篇》的一些例子来说明是最容易不过了,因为可以把它们同但丁写给福雷塞·多纳蒂的论争诗中所用的那种中世纪喜剧体相对照。

64·

入地狱,正如前面已说的,是堕落到没有精神的物质王国,它比日常生活的物质方面更要卑贱得多。在《神曲》里,越接近撒旦,罪人就越不具人性。弗兰西斯科·德·桑克蒂斯一针见血地指出了这一点:"人的面貌失去了,代之出现的是滑稽的摹拟、下流堕落的肉体……在这个毫无诗意的平民世界里,从法伊达到工匠亚当谟,物质性或者说动物性是如此彰明昭著,以致读者不时要问:这是什么——是人还是禽兽?在这里,人的本原和动物的本原搅和在一起,而隐藏在'凶险的狭谷里'的最深刻的思想,恰恰就是人变成兽、兽变成人……"

这一切正是鲁斯蒂科·迪·菲利波、切科·安吉奥列里的喜剧体诗的写作对象,也是十五世纪的弗朗索瓦·维永所描写的东西。德·桑克蒂斯正确地确定了但丁《地狱篇》的风格基质:"这个世界的美学形式是喜剧,是描绘恶习和缺点。"不过,德·桑克蒂斯略微把但丁现代化了。他难于摆脱浪漫主义者所固有的那种把撒旦看作地狱的悲剧英雄的观点。这妨碍这位最有名望的意大利文学史家对描写地狱场面的中世纪喜剧风格作出客观评论,使他陷入自相矛盾的境地:他把这看成是但丁的败笔,其实《神曲》的作者是始终如一地贯彻自己的美学原则的。在《地狱篇》里诗人有意采用绝

对喜剧风格，摒弃一切幽默。凡尼·甫齐的“自我袒露”(《地狱篇》第二十四歌第一百一十二行[①])并不是反美学的下流之笔，而是中世纪逗乐文化的典型手法。德·谢·利哈乔夫[②]还证明说不仅西欧，连古俄罗斯文学都有这种手法。根据但丁对待地狱里的居民缺乏“宽容精神和恻隐之心”而推论说《神曲》的作者不具备喜剧天才，这未必正确。令人惊讶的倒是另一件事。但丁在周游地狱时根本不回避同最可怕的罪人接触，并且对他们的感情和他们在世时一样，表现出一个中世纪末的人的惊人的容忍精神和理解精神。

但丁把自己的、人的个性带进了地狱，正是这改造了中世纪的喜剧风格。但丁并不想违反最高公正原则，他描写地狱及其居民，根据的是自己的生活经验，遵循的是自己的感情，哪怕它有悖于中世纪的道德标准也不在乎。结果，隐喻被读者当做诗人亲身的经历，而象征则变成在心理深度和生活真实方面都令人惊叹的性格。伊壁鸠鲁主义者乌勃提的法利那太便是一例。“就连古希腊罗马时也未曾花费这么多心血、这么多笔墨来使尘世的人的形象具有近乎病态的鲜明热情。”(埃里希·奥尔巴赫[③]语)怪诞本是喜剧风格的典型手法，在极度物欲的地狱里，由于中世纪难得的人性，这种手法有时也为近乎浪漫主义感伤主义的情调所排挤。实例之一便是第五歌。它描写的是淫欲罪。这里，但丁触及一个喜剧体诗人酷爱的主题。但是在他笔下出现的不是庸俗淫荡的贝基娜，而是温柔的弗兰采斯加，她的话温文尔雅，表达了全人类的心声，她的哀歌差不多句句成了名言，为后世的意大利作家乃至许多俄罗斯作家一再引用：“爱，不许任何被爱的人不爱/这样强烈地使我喜



但丁头像 鹅毛笔画 拉斐尔
1509年 温莎皇家图书馆藏

---

① 原文如此。中译本为一百二十四行。——译注

② 德米特里·谢尔盖耶维奇·利哈乔夫(1906—1999)，苏联科学院院士，文艺学家和文化史学家。——译注

③ 埃里希·奥尔巴赫(1892—1957)，德国罗曼语文学和语言学家。——译注

欢他……”“在不幸中回忆/幸福的时光，没有比这更大的痛苦了……”弗兰采斯加，还有那个诗人没有叫出名字来的保禄连在卑俗的物欲的地狱里，也没有中世纪所嘲笑的肉欲。他们是精灵，但丁没有讥笑他们，他同情他们，为他们而悲痛：

> 当这个精灵这样说时，
> 另一个那样地哭泣，我竟因怜悯
> 而昏晕，似乎我将濒临死亡；
> 我倒下，如同一个尸首倒下一样。
> ——《地狱篇》第五歌第一百三十九至一百四十二行

在弗兰采斯加这一情节里，《新生》的词汇和修辞手法闯进了《神曲》的风格。保禄对弗兰采斯加的性爱是无可厚非的，因为它是一颗听命于爱的“温柔的心”的冲动和要求。“温柔的新体”进入《神曲》的风格统一体中，不仅在神秘色彩过于浓烈的《天堂篇》里，而且在物欲的、怪诞的《地狱篇》里都留下了自己的痕迹。

65 · 第十五歌也是很值得注意的。这里描写的是兽奸者。中世纪的喜剧风格要求在这种场合使用最卑下的字眼和形象。但是但丁在这一群人里面认出了自己的老师布鲁内托·拉蒂尼。个人对此人的好感战胜了对罪孽的厌恶。布鲁内托的形象在他与但丁的谈话中给勾勒出来。这里面确实没有什么风格上的“温柔”，但中世纪的喜剧风格也很微弱。两位作家彼此十分了解，他们相互交谈，用词很朴素，虽然略微突出了一点文学味，特别是拉蒂尼，他为自己这个天才学生的才华和卓越的品性感到骄傲，但仍试图对他保持师长的口吻。拉蒂尼的人性正是通过他的语言的文学性来表现的。但丁像通常一样，通过天才的一笔，立时就在罪人身上复活他的尘世的人性。布鲁内托·拉蒂尼是个作家，他最关心的自然是他的文学遗产的命运。布鲁内托对但丁说的最后一句话是关于他那百科全书式的作品：

> 让我依它而长存的《宝库》
> 得到他的赞许：我没有更多的要求。

在但丁的地狱里，罪人的谈话内容各不相同，谈话方式因人而异，这使他们形象鲜明。这正是但丁长诗的“美丽的风格”的特征。鬼魂像真正的喜剧体诗人那样互相谩骂，互相起粗俗的诨名，但腓特烈二世皇帝的宰相彼尔·召尔·维尼的自白则像宫廷演说家那样咬文嚼字：

我就是那个人，手中握住了
腓特烈的心的两把钥匙，
一启一闭把钥匙转得非常轻巧，
几乎使得没有一个人知道他的秘密；
——《地狱篇》第十三歌第五十八至六十一行

彼尔·召尔·维尼也是作家，在十三世纪中叶，他被尊崇为典范的修辞家。但是但丁和他不像和布鲁内托·拉蒂尼那样直接交谈，而是通过翻译——维吉尔担当起这个角色。《神曲》的主人公——从美学上说他不完全等于作者——对西西里诗人的古体已经生疏，不会使用了。《神曲》的作者则运用自如地掌握了中世纪文学的各种文体，他使彼尔·召尔·维尼用他生前爱用的富于隐喻的语言，因为但丁已经知道风格就是人，而他要恢复这个成为自杀者恶毒诽谤的牺牲品的人的面貌——看来这显然是违背上帝的意志的。

· 66

而且，《神曲》主人公本人的语言也是随着环境和交谈对象的不同而变化的。对弗兰采斯加深表同情的但丁来到叛徒圈后顿时变得残忍起来。这里显示出他精通中世纪喜剧体的粗野语言，叛徒们冻在冰水里，但丁把他们比作青蛙（《地狱篇》第三十二歌第三十一至三十六行）。但丁怀疑一个正"狠狠地辱骂着"的幽魂（《地狱篇》第三十二歌第八十六行）是他的一个政敌，便要求他报出姓名。幽魂不肯报。叛徒们不希望世间还记住他们的叛变罪行。于是但丁揪住政敌的头发，把他推上地狱里典型的辱骂喜剧舞台（《地狱篇》第三十二歌第一百零三至一百一十一行）。但是即使在叛徒圈里，但丁也仍然保持着人会怜悯罪人的天性，尽管不论从宗教观点或是他个人的观点来看，世上再没有比叛变更深重的罪孽了。但丁强有力的个性使喜剧风格在地狱的最底层也变了样，因为在这里否定人的喜剧风格本应达到绝对化的程度。

在离犹大、布鲁图、卡修斯这三大叛徒不远的地方，但丁看见乌哥利诺·召拉·盖拉台斯加伯爵，他正愤怒地啃嚼大主教罗吉埃利·召里·乌巴尔狄尼的头颅。这一幕是用哥特风格典型的自然主义细节刻画手法来描写的：

那个罪人从那残忍的餐食
抬起嘴来，就在已被他咬得
稀烂的头颅的头发上揩抹。
然后他开始说……
——《地狱篇》第三十三歌第一至四行

但是哥特风格只给乌哥利诺的故事构造框架，渲染它的悲剧色彩，伯爵对但丁说的第一句话使人不由地想起弗兰采斯加："你一定要我重温/绝大的悲痛"（《地狱篇》第三十三歌第四至五行）。乌哥利诺和弗兰采斯加一样，一面说一面哭。这个后来被同伙出卖的叛徒伯爵看来不会引起但丁的丝毫同情，不过诗人也没有对他冷嘲热讽。和乌哥利诺一起死的还有他的孩子，但丁把这个罪人的故事编成悲剧——父亲眼看着孩子被饥饿折磨却无力搭救，从而拭去人们对他的变节的记忆。

乌哥利诺的叙述不是引人发笑，而是令人恐怖和同情。这里，但丁接触到一个几百年后折磨着无神论者伊凡·卡拉马佐夫[①]的问题。他把人性还给变节者乌哥利诺，因为无辜的孩子们和他一同受罪，因为父亲目睹自己的儿子惨死。对于戕害儿童的凶手，但丁要求的惩罚比见习修士阿莱什所要求的严厉许多。听了叛徒悲惨的故事之后，但丁诅咒比萨，希望"把住在里面的每个活人都淹死"（《地狱篇》第三十三歌第八十四行）。但是，儿童无辜惨死的故事一刻也没使但丁怀疑上帝的公正和世界和谐的可能性。但丁能保持天性、保持语言和风格的完整性，在很大程度上是因为科学并没有改变他的信仰，正是信仰把但丁和他亲爱的人民联系在一起。比萨是佛罗伦萨不共戴天的敌人，《神曲》作者的政治倾向性加强了他身上正在觉醒的人文思想。

政治主题从《地狱篇》转移到《炼狱篇》。《炼狱篇》在思想上和风格上很接近于《飨宴》。在《炼狱篇》里，罪人的面目已不像在《地狱篇》里那样怪诞滑稽了，其中一些人的身上还流露着高尚的美。例子之一是被革出教门的曼夫累德的肖像："他头发金黄、皮肤白皙、仪态华贵"（《炼狱篇》第三歌第一百零七行）。景物变换了。对人间天堂的描写（见《炼狱篇》第十八歌第一至二十行）帮助后来的《十日谈》作者创造出一幅幅欢乐的文艺复兴式的田园风光。离上帝越近，色彩越绚丽，诗句越悦耳。在《天堂篇》里，《地狱篇》的群雕换成光和音乐的组合。"精灵们在唱歌，这歌并没有内容，完全是光、声和旋律之波。"德·桑克蒂斯在援引了《天堂篇》第二十七歌开头几句诗之后指出："这是世界性的和谐，是赞美创造的颂歌。光穿透肉体，聚合起来，把灵魂的这种互相渗透表现于外。"

67·

追求在世界性的和谐中与上帝融合，这个意向也影响到词汇的选用。它不仅使《神曲》的语言摒弃了粗话和难听的方言，而且大胆创造新词，其中一些已成为意大利标准语的词汇。

---

① 俄国作家陀思妥耶夫斯基的长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》的中心人物。——译注

追求绝对和谐的意向在《神曲》中得到艺术上的实现。在这个意义上说，《神曲》是欧洲文学史上独一无二的作品。现在的人们已不像但丁那样相信有超验的神的存在，但不能忽视他的长诗的全民语言和“美丽的风格”的统一性。这部作品直到今天还能使人汲取最高的精神财富，给予人类以高尚的影响。

尽管《地狱》、《炼狱》和《天堂》三篇所用的音韵和色彩各不相同，但艺术风格却是全诗前后统一的。如果说在中世纪喜剧体的《地狱篇》里可以碰到悲剧的“新体”的因素的话，那么，在《炼狱篇》，甚至《天堂篇》里，则有源于喜剧体的手法和词汇的特点。在但丁对意大利说的话中(《炼狱篇》)使用了典型的鲁斯蒂科和切科·安吉奥列里的词汇。而在《天堂篇》里，气得满脸通红的圣彼得痛斥教皇博尼法齐乌斯，其声调立时使读者回到尘世(参见《天堂篇》第二十七歌第十九至二十六行)。始于鲁斯蒂科·迪·菲利波的悲喜剧体诗的前文艺复兴诗歌发展过程，到了但丁的《神曲》便水到渠成地完成了。在鲁斯蒂科的诗集里卑俗的和高雅的风格是泾渭分明，内在互不相干的。而在但丁这里，卑俗的、物欲的是与崇高的精神结合在一起的，这部恢宏巨制完美地体现新的风格体系的完整性。“美丽的风格”之所以能做到统一是因为在整首长诗里，但丁始终如一，不改本色——始终是一个自由表达个性，但又真诚地把自己的主观性与被压迫人类的历史命运，甚至超验的命运的客观性统一起来的人。“但丁正是由于他的诗的这种完全个性化的独一无二的特点，而成为新艺术的创造者。没有这种自由的必要性和必要的自由，新的艺术是不可想象的。”(谢林语)

这就是《神曲》的世界历史意义和民族意义。《神曲》的作者是真正的人民诗人，他不顾颇不理解他的朋友们的劝告，自觉地追求人民性。但丁在致坎格兰德·德拉·斯卡拉的信中谈到了长诗的语言问题：“它凝重、平和，因为这是平民百姓所说的俗语。”(《书信集》第十三卷三十一)这话使人立即想起普希金说过的名言，也使许多诠释家颇为尴尬。可是这话是对的。《天堂篇》和《地狱篇》用的是同一种语言。但丁感觉得出《神曲》所创造的语言是全民的语言——它也果然成为意大利的民族语言，这是因为但丁没有把语言和诗割裂开，没有把新诗和新文化割裂开。《神曲》不只是简单地为经典的文艺复兴文学准备好词汇材料，而是使这个文学的社会主体——新的世俗的人文主义知识界有可能形成。在文艺复兴时代，这样的知识分子不仅体现了理智，而且体现了形成中的意大利民族的自我意识。但丁早在对亨利七世所抱的希望破灭之前就曾写道：“尽管在意大利没有一个像日耳曼政府那样的统一的全国性的政府，但并不缺乏构成政府的成员；而且如同上述政府的成员是由一个国君结合起来的那样，我们的成员

·68

是由神赐的理性之光结合起来的。因此，认为意大利人缺乏统一的最高统治是不对的，因为我们虽然缺乏一个国君，却有'教廷'，虽然它是分散的。"(《论俗语》第一卷第十八章五)但丁这里所说的"教廷"不是指罗马教廷，而是指"自由职业"的人的行会。[1] 这是天才诗人的又一个令人震惊的预见，这一次是社会学方面的预见。

但丁一生的最后十年埋头从事《神曲》的创作。他仍客居异乡。佛罗伦萨政府慑于吉伯林党人力量的增强，便努力巩固内部的政治团结，于1315年5月颁布新的赦令，对放逐者和流亡者实行大赦，这是历次大赦中面最宽的一次。但丁也在被赦之列。但是为了取得故国的完全宽恕，《飨宴》和《帝制论》的作者必须宣布放弃自己的立场，并接受侮辱性的仪式。但丁拒绝了。佛罗伦萨政府第二次判处他死刑。这一次，他的儿子们与他一起被判死刑。这个判决直到但丁去世时都没取消。

在完成《帝制论》后，但丁先是住在卢卡，后来住在维罗纳坎格兰德·德拉·斯卡拉的宫廷里，这是一个有才干的青年统帅。意大利文学史家认为，但丁似乎把在这之前对亨利七世所抱的希望转而寄托在维罗纳的政府上面，正是这把他们两个人联系在一起；还认为维吉尔在《神曲》开头所说的"灵犬"就是指坎格兰德。这种看法未必正确。不管怎么说，但丁后来离开了维罗纳，最后的岁月是在拉韦纳度过的，该地的封建主圭多·诺韦洛·达·波伦塔不以尚武精神见长，却精通诗文。《神曲》是在拉韦纳最后完成的。

但丁于1321年9月13日夜溘然长逝。

他至死都矢忠于自己所承担的"正义的歌者"的使命。卡恰圭达在天国与但丁相逢时，要但丁不要离开真理，不论真理于同时代人是多么难以接受，不论因此要经历多大的艰难险阻。他说了如下的名言：

> 因为，你的声音若是在初尝时
> 有辛辣之味，但在消化之后，
> 它会留下富有生命的营养。
> 你的这个呼号将如烈风一般，
> 愈是吹向高山峻岭风势愈猛；
> 这对你将是一个不小的荣誉。
>
> ——《天堂篇》第十七歌第一百三十至一百三十五行

---

[1] "教廷"原文是курия，有罗马教廷、市议会等多个释义。在十四世纪意大利城市，市议会、政府是由自由职业者的行会所推选出来的代表组成的。——译注

彼得拉克力求突出文艺复兴时期思想的革命性，长期摆出对《神曲》的经验不屑一顾的样子，但是文艺复兴全盛时期最伟大的艺术家拉斐尔实现了天才作家的意愿（参见《地狱篇》第四歌第八十五至一百零五行），在所作的《帕尔纳索斯山》一画里把但丁放在荷马的身边。

3. 弗朗切斯科·彼得拉克和十四世纪的人文主义

彼得拉克的创作是在不同于但丁和乔托时代的社会政治条件下发展的。在意大利，差不多各地的中世纪城市公社都纷纷变成具有暴君统治形式——长老会议——的城市国家。只有几个大的商人共和国——佛罗伦萨、威尼斯、热那亚表面上还继续忠于公社的传统，但是即使在这些地方，富豪家族、上等阶级的寡头政治也渐渐占了上风。意大利的暴君政治是专制君主国的原型，正如恩格斯所说的："而现代的欧洲国家和现代的资产阶级社会就在这种君主国里发展起来。"[①]长老会议在压迫人民的同时也镇压封建贵族的反抗，动摇，有时甚至摧毁了教会制度。这样，它们间接地促进了个人从中世纪传统的压制下解放出来，促进个人主义思想的形成，并使这种思想的代表者形成一个特殊的社会阶层。从十四世纪起，这个阶层在文学、艺术和科学的发展中起着决定性的作用。"文艺复兴可以看作是历史过程在文化方面的表现，在其进程中，在意大利形成了一个具有全欧洲意义的新的知识阶级。"（安·葛兰西语）

在十四至十五世纪，没有一个暴君能建立起一个足以统一整个意大利的专制国家，但也正是由于在意大利各城市国家里专制制度较为软弱，人文主义才可能得到长期的繁荣发展。十四世纪的暴君统治和寡头政治虽然使新的世俗知识分子有点脱离人民，却也使他们脱离中世纪的市民阶级；同时，这些暴君、寡头又不是强大到足以迫使个人为敌视他们的国家的利益服务的程度。人文主义者能保持住内心的独立性，而且尽管他们显然地脱离迷信的、愚昧无知的平民群众，却是意大利人民的民族的和反封建的意愿的真正代表者。

从十四世纪起，在佛罗伦萨形成了最有利于人文主义发展的条件，在这里，新文学可以依靠城市文化的民主主义成果而发展，即使在佛罗伦萨成为城市国家之后，这些民主主义成果仍然使作家有与人民接触的方便条件。意大利十四至十五世纪的大作家、大艺术家大都出自佛罗伦萨，在十

① 《马克思恩格斯全集》第 20 卷，人民出版社 1971 年，第 360 页。——译注



弗朗切斯科·彼得拉克《名人传》手抄本插图
十五世纪末 巴黎国家图书馆藏

四至十五世纪，佛罗伦萨始终是意大利最先进的一个共和国。可是这里也存在着内部的社会矛盾，它一开始就在文艺复兴的文学中表现出来。

彼得拉克与萨卢塔蒂和马尔西利不同，他与佛罗伦萨的关系不那么密切。他的创作反映了较普遍的、对整个意大利都具有代表性的历史过程。这一点决定了彼得拉克在意大利文艺复兴的民族文化的形成中的特殊作用。在彼得拉克的世界观和诗歌里，已基本完成了从中世纪向文艺复兴时代的转变。彼得拉克成为第一个人文主义学者，正因此，他是意大利文艺复兴的伟大抒情诗人："他是第一个认清自己是新时代的人的人，是第一个鲜明地表现个性的人，是个人主义的第一朵花。"（卢那察尔斯基语）彼得拉克的一生并无多少重大事件，但却体现了知识分子与社会的新型相互关系。

弗朗切斯科·彼得拉克 1304 年 7 月 20 日诞生于托斯卡纳的阿雷佐城。他的父亲是公证人，在弗朗切斯科出生前不久被逐出佛罗伦萨，他在阿雷佐居住一段时间后，于 1312 年把家搬到阿维尼翁——从 1305 年起教皇的宫廷就迁到这里。各种文化——意大利的、法国的、普罗旺斯的、弗拉芒的、日耳曼的，在此杂处。未来的《诗集》的作者在阿维尼翁及其近郊度

过了童年和青年时代。彼得拉克不认为佛罗伦萨共和国是他的祖国，而世界性的城市阿维尼翁对他来说也不是故乡。整个意大利逐渐地成为他的祖国。在市民爱国主义的思想残余上慢慢地萌生了个人主义的，同时又是民族主义的意识——这是同一个过程的两个方面。

彼得拉克在蒙彼利埃和博洛尼亚的大学里学的是法律，但却在 1326 年接受神职，这使他可以领受圣俸，却没有把他和教会拴在一起。物质生活得到保障使彼得拉克能够把精力都用在创造世俗的、非神学的，实质上甚至是反教权的文艺复兴人文主义文化上。不久，他便获得当代优秀诗人的美名，阿维尼翁的名门显贵都向他敞开大门，欢迎他来访。1327 年 4 月 6 日在圣克拉拉教堂，彼得拉克邂逅一位女子，她在历史上留下了劳拉的芳名。她是什么人已无从查考，不过未必需要怀疑她的存在和彼得拉克对她的真实爱情，他终生都爱着她。

彼得拉克结识罗马名门科隆纳一家后，于 1330 年在枢机主教乔万尼·科隆纳处任职。这使他这个放逐者之子有了一定的社会地位，有了在当代生活中发挥某种作用的可能性。在十四世纪的意大利的条件下，对教皇或某个暴君的人身依附往往成为人文主义者确立在意识形态上独立于中世纪等级行会制度的形式。彼得拉克是这样表述自己的生活理想的："不穷不富，不支配人也不受人支配——这便是我的目标。"他达到了这个目标，因而有权在暮年时说："对于某些国君，我差不多可以做到他们怎样对待我，我就怎样对待他们，因此他们的地位只给我提供了许多方便，而没有给我制造丝毫的麻烦。但是对许多国君，我是退避三舍的。我酷爱自由，因此我竭力回避那些我的自由之心一听到他们的名字就厌恶的人。"

· 70

由彼得拉克和许多文艺复兴知识分子所培育的那种追求内心自由的人文主义理想，打从一开始就是矛盾的。它是公社崩溃和人民的社会积极性受到限制的产物。在文艺复兴如曙光初现的时代，但丁和薄伽丘把诗人看得比统治者高贵，而彼得拉克的捍卫内心自由的理想则成为文艺复兴人文主义的解放倾向的一个重要表现。它进一步发展为捍卫人、人性和新文化，使之摆脱中世纪宗教思维的盲从形式和教条主义。作家的精神独立性是对人、自然和社会进行个人主义评价的前提条件之一，这样地进行评价是历史上从未有过的，是很能说明文艺复兴人文主义文化的特点的。

彼得拉克的创作可以分成三个时期。1318—1333 年是学习年代。留存至今的彼得拉克的最早的一首诗是用拉丁语写的。但是在二十年代，彼得拉克较感兴趣的是用俗语写作的诗人，而不是西塞罗和维吉尔。彼得拉克有意识地避开《神曲》，但作为抒情诗人的但丁和奇诺·达·皮斯托亚一样，给了他重大的影响。后来彼得拉克突出强调自己与中世纪文学，因而

也与前文艺复兴文学没有关系，但他的诗歌创作却是渊源于后期“温柔的新体”的传统的。1333—1363年是彼得拉克创作的成熟期。后来收入《歌集》的大部分意大利语诗歌都是这个时期写的，几部主要的拉丁语作品也是这个时期创作的：未完成的叙事诗《阿非利加》(1339—1341)、历史传记散文《名人传》(1338—1358)、《诗体书信集》(1350—1352)、十二首《牧歌集》(1346—1348)、对话录形式的忏悔录《隐忧》(1342—1343)、论文《论隐居》(1346)和《修士的闲暇》(1347)。

彼得拉克这一创作时期以他的周游活动开始。1333年，彼得拉克漫游了法国北部、弗兰德和德国。在漫游中，诗人接触学者，到隐修院的图书室搜寻被遗忘的古希腊罗马作家的手稿，研究罗马的伟大遗迹。此外，他好像重新发现自然对于人的内心世界的抒情价值。彼得拉克在漫游期间最重要的艺术发现是“发现了自然和人”。至少可以说，他正是在这些年里对这一发现有了纲领性的认识(见彼得拉克关于登旺托索山的一封信)。在这里，认清与否具有原则性意义。只有当人文主义者意识到早期文艺复兴作家的创作中所蕴含的新的、进步的、革命的一切就是自己要为之奋斗的新东西，并且有意识地用它来对抗中世纪——它的艺术和宗教思维形式时，文艺复兴时代才算确立起来。彼得拉克并未与宗教决裂，但宗教意识在他身上具有新的方向。宗教意识开始从上帝发展到人，从中世纪的禁欲主义发展到文艺复兴的热爱生活的自由思想，恩格斯认为，它是为十八世纪的唯物主义作了准备[①]。在意大利人文主义者那儿，“灵魂”的概念本身获得了新的意义。谈论灵魂已不要求否定尘世现实的任何价值(物质的、精神的)了，因为其中反映了今世的生活。相反地，如今谈论灵魂已成为肯定现实生活的价值(不管它对超验世界的态度如何)的一个步骤，成为恢复尘世的人作为一种高尚的、精神的、创造性的、能积极作用于其他人、作用于社会和历史的生物的一个步骤。

71·彼得拉克走了不同于薄伽丘具有客观化倾向的《十日谈》的道路，通过分析自己这个“我”的矛盾，首先在自己身上发现了这样的人。在这方面，对话集《隐忧》是很能说明问题的。《隐忧》的文艺复兴精神主要不是表现在与中世纪意识形态争论，而是表现在揭示人性的内在矛盾。《隐忧》所刻画的思想矛盾是一个新诗人心灵中内在的心理斗争。正是这一点使《隐忧》成为人文主义的文学作品。彼得拉克在与圣奥古斯丁的对话争论中分析了自己的意识，而体现在圣奥古斯丁身上的心声乃是某种理想化了的中

① 《马克思恩格斯全集》第20卷，人民出版社1971年，第361页。——译注

世纪思想。但是，这也是彼得拉克——一个告别中世纪、提出隐居创作和人与自然的和谐的理想来与中世纪的禁欲主义理想相对抗的新型作家的声音。彼得拉克提出的这个理想成为他的《书信集》和许多用拉丁语和意大利语写作的诗篇的中心。这个理想也对文艺复兴时期的许多诗人产生影响。彼得拉克感觉到自己寻求人文主义理想的内心斗争的人性价值，大概也意识到这正是他的诗歌创作的源泉。

《隐忧》中有关爱情的议论特别重要。它不仅是《歌集》，而且是欧洲的彼得拉克诗派的理论先声。这里，对谈者之一的弗朗切斯科毫不妥协地与圣奥古斯丁决裂了。应受谴责的只能是对"淫妇"的情欲，而爱"稀世的美德典范""未必不是最大的幸福"。对圣奥古斯丁的论点，弗朗切斯科用如下一句人文主义格言作答："我们墨守祖宗章法难于自拔，这使我们迷了路。"在把现实的、尘世的爱情诗化方面，彼得拉克走得比"温柔的新体"诗人和但丁更远。对他来说，爱情是一种无所不包的、把所爱的对象大加理想化的感情。彼得拉克"发明"了这样的爱情观，并把它引入欧洲的诗歌中。文艺复兴文化最伟大的人文主义成果之一便这样巩固下来了。

尘世的爱情，哪怕是单相思，除了让人痛苦，也还给人欢乐，因为高尚的爱情把对生活和对尘世的一切的爱也变得高尚了，因为爱情使人更充分、更好地意识到自己，意识到自己的价值，感觉到自己宛如新生。

在《隐忧》里，在爱情的主题里穿插了对荣誉的想法。对彼得拉克来说，劳拉是和荣誉分不开的。自豪地追求荣誉是许多文艺复兴时期的作家的典型特点，在但丁身上更有极崇高的表现；这种追求也是重新评价传统的宗教伦理价值和美学价值的结果，是肯定尘世的自然、肯定人的尘世活动的结果。文艺复兴人文主义者捍卫人有享受荣誉的权利，从而为人赢得不是在彼岸世界，而是在现实世界的历史、政治和文化中获得不朽的可能性。

在 1337 年初，彼得拉克第一次访问"永恒之城"。他写道："我看到的罗马比我想象的更伟大，我觉得它的废墟尤其伟大。"古罗马的传统给予刚"被发现的"人以历史的形式。

1337 年至 1353 年，彼得拉克住在离阿维尼翁不远的沃克吕兹，把他的在美丽幽静的大自然怀抱中过隐居生活的理想付诸实现。分析这一理想是《论隐居》和《修士的闲暇》这两篇论文的基本内容。往往有人把这两篇文章看作是中世纪禁欲主义思想的表现。这是不对的。彼得拉克不同于遁世的修士，他在沃克吕兹不是躲避罪恶的世界的诱惑，拯救自己的灵魂，而是保护新诗人的人的个性不受他所敌视的封建等级社会和阿维尼翁教廷的"渎神的巴比伦"的迫害，移居沃克吕兹成为彼得拉克争取内心自由，摆脱教廷、科隆纳家族乃至城市（对他来说，城市是中世纪社会的象征）的一个

步骤。彼得拉克在一首诗里称自己是“灌木丛中的公民”，他说：“城市是我的思想的敌人，森林是我的思想的朋友”（第二百三十七首）。

在沃克吕兹，彼得拉克紧张地工作。他后来说：“差不多所有我发表的文章不是在那儿动笔写的，就是在那儿构思的。”这一时期，研究古代以及古希腊罗马所特具的人性的那门科学比诗歌更使他感兴趣。不久以后，这门科学将被称为 Studia humanitatis，这门科学的知识将成为欧洲每一个有教养的人必须具备的知识。

彼得拉克不是第一个对古罗马进行历史学、语文学研究的人。在这个领域，他的先驱不是上一个世纪的神学家、托马斯、博纳文图拉，甚至也不是但丁，而是帕多瓦的早期人文主义者：洛瓦托·洛瓦蒂、罗兰多·达·皮亚佐拉、詹博诺·丹德烈亚和其他人。他们之中最有影响的要数阿尔贝蒂诺·穆萨托（1261—1329）。这是一个很有才华的诗人、戏剧家和杰出的历史学家，他用拉丁语写作，尝试模仿李维乌斯、西塞罗和萨卢斯提乌斯。与中世纪的编年史家相比，他的历史散文的创新之处在于力求评述意大利全境发生的事件，有时能极成功地克服纪录式的平铺直叙，按照概念体系组织所叙述的材料。穆萨托的创作，总的来说，是文艺复兴前夜市民文学所固有的公民精神的样品（他的用拉丁语写的反专制暴政的悲剧《爱瑟里尼斯》），但其中也已经有个人主义和个人主义宗教意识的萌芽（用拉丁语写的忏悔录式的叙事诗《独省》）。

72·

在为人文主义文学作准备方面，可以和穆萨托相提并论的是乔万尼·德尔·维尔吉利奥——但丁的朋友和互相赠诗通信的人。他的牧歌式的寓言、对古典抒情诗形式的推崇、对中世纪俗语诗歌最高成就所持的怀疑态度——这些在很大程度上是文艺复兴牧歌和人文主义诗学的“贵族味”的先声。

早期人文主义者不仅历史地为彼得拉克和薄伽丘的人文主义做好准备，而且为他们继但丁之后造成新文化时代的主导思潮制造了“培养基”。与他们相比，彼得拉克和薄伽丘所迈出的新步子主要地不是在于研究古典古代本身，而是在于推动整个欧洲文化，首先是意大利民族文学的发展。这一步之所以可能迈出，是由于对自然、历史和人的总的观念已经变了，同时也由于对古希腊罗马世界的科学研究所达到的深度和广度不仅是托马斯·阿奎那所望尘莫及，也是西格尔、布鲁内托·拉蒂尼、穆萨托、乔万尼·德尔·维尔吉利奥所不能相比的，甚至伟大的天才但丁也没有达到。

所谓发现古代在很大程度上是指艺术的发现。彼得拉克从但丁和“温柔的新体”派诗人那里继承了对托斯卡纳和普罗旺斯抒情诗的形式方面的

浓厚兴趣，这为他或多或少地直接从美学上吸收古罗马的抒情诗和散文创造了前提，而人文主义的个人主义又使他能够在很大程度上摆脱中世纪宗教经院哲学的模式，把古代的文学形式作为某种有个性特点同时又有历史特点的东西来吸收。在彼得拉克、薄伽丘和十四至十五世纪的其他人文主义者的世界观中，已经具有一定的历史主义，这使他们能把古罗马文化看作文化发展的一个特别阶段。这为文艺复兴的仿古理论（把古代看作人文主义的善、英勇精神和美的理想）和对古代进行科学的历史语文学研究创造了前提。

彼得拉克是第一个对古罗马诗人的作品的不同手抄本进行比较研究，对相关学科的资料都加参照的人，从而为古典语文学奠定了基础。这门学科曾经长期是历史批评的工具，它依靠对古典作品进行语文诠释，不屈不挠地为哲学的理性主义开拓道路。但是，彼得拉克不单是一个语文学家，他对古希腊罗马文化的潜心研究是一个人文主义者不愿接受封建等级世界——它的思想、信仰、文化的表现，彼得拉克认为封建等级社会的文化不是文化，而是“野蛮”。彼得拉克在《致后代》一信中说：“我之所以在诸多事情中如此热心研究古代，是因为我所生活的这个时代是如此不合我的心意，要不是对我所爱的人们的眷恋，我真想活在其他任何一个时代。为了忘却这个时代，我便尽量让我的心生活在其他时代。”

十四世纪人文主义者与他们周围世界的意识形态冲突是深刻的、实质性的，这个冲突反映了时代的更迭。在中世纪制度发生危机的条件下，转向古希腊罗马乃是十四世纪文化中先进的现代倾向的表现。彼得拉克的科研、文学活动早在三十年代就已与意大利的社会政治生活融合在一起，并得到社会上先进力量的广泛支持。

1341 年 4 月，彼得拉克在卡皮托利诺山接受桂冠。他不仅把这个有点张扬的、看来是他自己授意的行动当做社会对他的才华的承认，而且当做对复活的古代传统的尊崇。彼得拉克认为古代传统就是意大利民族文化的传统，与他同时代的意大利人是罗马人的直系后代。他把恢复古罗马的社会生活和文学传统视为理所当然的回归伟大的意大利文化的人民本原。而在神学、经院哲学和封建野蛮的统治年代，人民本原已被忘得一干二净。彼得拉克在其创作的第二时期致力于帮助意大利人民在认识自己伟大的过去中认识自己。这个思想是叙事诗《阿非利加》、散文作品《名人传》和其他一些用拉丁语写的作品的基本思想。彼得拉克用古人经典的古拉丁语写的文章具有现实的社会政治潜台词。像彼得拉克那样的迷恋古典文化是欧洲文艺复兴时期先进人民的民族意识的一种表现。

彼得拉克以文艺复兴民主思想的精神思考意大利的民族复兴，把它视

为古罗马共和的英勇精神的复兴：

> 啊，布鲁图的忠诚，西庇阿家族的英勇
> 他们的事迹一旦流传到你们，
> 将会如繁花怒放，甜蜜芬芳！
> 我们的第一座坚强的堡垒，
> 我们的法布里齐乌斯将多么快乐！
> 他要说："伟大的罗马又再展雄姿。"
> ——《歌集》第五十三首

这位人文主义诗人希望复兴罗马共和可以使意大利变成"最高尚的君主国"。照彼得拉克的设想，新的统治者的"崇高精神"应当成为对他同时代的国君们的历史否定，成为对封建等级制君主国的历史否定。这个文艺复兴乌托邦在十四世纪的意大利现实中是有根基的，而且与人民的反封建热切愿望交织在一起。"崇高精神"这一理想比1347年在罗马发生的反封建起义的思想更早产生。这次起义是科拉·迪·里恩佐领导的，他是彼得拉克的崇拜者，在一定程度上也可以说是他的门徒。彼得拉克一听到起义的消息，立即给罗马人民发去《鼓励信》，恳求他们要坚定地捍卫已经取得的自由。彼得拉克的政治诗以及他在1347年罗马起义期间所写的书信，证明诗人这时相信人民的历史力量，他认为这股力量如果与认识到"无依无靠的"老百姓的利益的"新型君主"的意志结合起来，就可能成为不可摧毁的力量。

彼得拉克的文学美学理论是在研究古典作家的诗学的基础上形成的，是早期文艺复兴的美学思想的进一步发展。彼得拉克和但丁、穆萨托一样，长期认为寓意是一切诗歌的主要特征。照大多数中世纪作家的理解，寓意应隐藏着天启的真理；而在彼得拉克的创作里，在寓意的外衣下包藏的是完全人性的真理，因此寓意不再成为超验世界的象征。

在用拉丁语、六脚韵写的《诗体书信集》中没有使用中世纪的寓意。写诗体书信的典范是贺拉斯。在彼得拉克的这些诗篇中，人文主义的个人主义表现得比迄今为止的作品明显得多。这部作品由六十四封信函组成，分成三册。收信人大多是他的朋友。他与他们畅叙他个人的印象、思想、感情。个人的观点被放在重要的位置，因为它在美学上是重要的：是它把主体原则引入诗歌并使话题庞杂的《书信集》具有统一性。彼得拉克叙述自己对意大利——一个美丽富饶却没有和平的国家的爱；赞美罗马昔日的伟大，哀叹它今日的衰败；他以罗马的名义致信本尼狄克十二世和克雷芒六

世，要他们迁回意大利，推动意大利的道德和政治复兴；他保卫诗歌，描写自己在卡皮托利诺接受桂冠的情景，说自己如何受到公众的颂扬，给这事涂上人文主义的传奇色彩；描写自己在沃克吕兹的隐居生活（这是《书信集》大部分书信的话题），叙述自己的研究工作和与古人的谈话，描绘普罗旺斯恬适的大自然和自己的花园。与忒奥克里托斯和贺拉斯相比，《书信集》里的风景描写是这位文艺复兴诗人的艺术发现，他在美丽的自然的和谐中寻求安宁，以摆脱折磨人的怀疑和恐惧心理，摆脱孤独感和人生的短暂易逝的感觉。

在《诗体书信集》里已经表现出"文艺复兴古典主义"的特点，它已在取代哥特风格的寓意象征手法。彼得拉克是透过诗的风格和比喻体系的三棱镜来描绘世界的。他的比喻都取自希腊人和维吉尔、西塞罗、贺拉斯及李维乌斯。改变神话传说，这在中世纪诗人的作品中已可见到，但只是到了彼得拉克和薄伽丘才开始成为新诗学的有机组成部分——成为文艺复兴文学，以及后来的巴洛克风格和十七和十八世纪的古典主义的一个典型特点。

彼得拉克式的"古典主义"最充分的表现是他用拉丁语六脚韵写成的英雄史诗《阿非利加》中。对于十四世纪的人文主义者来说，《阿非利加》是纲领性的作品。彼得拉克的课题是创作民族史诗：他把罗马战胜迦太基、把 ·74 西庇阿（小）的大捷作为意大利人民生活中最重大的事件来描写。彼得拉克是模仿维吉尔的《埃涅阿斯纪》的，但与之相比，《阿非利加》中的历史因素和政治因素都大大加强了。彼得拉克笔下的西庇阿（小）不仅是共和英勇精神的典范，而且是把意大利从"蛮族"、异族桎梏下解放出来的民族英雄。这就是这首叙事诗与当代现实、与彼得拉克的人文主义政治纲领的联系。在叙事诗中，共和罗马的历史被认为是意大利民族伟大的未来的榜样。实质来说，《阿非利加》的主人公仍然是那个"崇高精神"，它是理想的"新型统治者"的一种体现，彼得拉克用这个理想来激励过科拉·迪·里恩佐，后来又曾尝试以之激励意大利的国君们但却毫无结果。

《阿非利加》是彼得拉克心爱的作品，他对它寄托了最大的希望。但是在复兴意大利诗歌方面，它起的作用比他的其他作品都小，只是为文艺复兴、巴洛克和古典主义的"人为拔高的英雄史诗"开了先河。《阿非利加》和它的许多后代一样，艺术上是不成功的。在《阿非利加》中尽管有一些精彩的片断（垂死的迦太基人马洪的道白、马西尼萨对索福尼斯巴的爱），但叙事情节表现得很无力，主人公也是不能令人信服的。民族史诗讴歌的不是历史上真实的现实，而是李维乌斯、西塞罗和维吉尔文学所描写的事。尽管彼得拉克技巧高超，但古典主义的《阿非利加》所复活的语言和风格，从根本上说是僵死的语言和僵死的文学风格，是为社会上的大多数人所无法

理解的，而这首叙事诗原本是要培养他们的民族感情的。

彼得拉克式的“古典主义”的另一表现是历史文集《名人传》。彼得拉克在复述古代历史学家的著作时，力求塑造“伟大的共和派”的性格，以之影响当代人的民族意识。这就是这部以历史素材写成的人文主义历史文献和哲理性艺术性传记的主旨。

1351年，佛罗伦萨公社派乔万尼·薄伽丘携带公文来见彼得拉克，邀请诗人回到曾把他的父母驱逐出境的佛罗伦萨，在大学专门开设一个讲座。这是一个没有先例的行动。佛罗伦萨政府想跟上时代。彼得拉克作出受宠若惊的样子，但是令朋友们愤慨的是1353年他离开沃克吕兹回到意大利后，不是定居在共和的佛罗伦萨，而是在暴君乔万尼·维斯康蒂统治的米兰。诗人的生活和创作从此开始了一个新时期，可以把它叫做意大利时期。

彼得拉克之所以定居米兰，不仅因为那儿的学术研究条件好，还因为科拉·迪·里恩佐的起义失败使他再也不对“肥人”和“瘦人”的公民英勇精神怀抱希望了。他在一个时期内曾把统一意大利的希望寄托在维斯孔蒂的身上。1361年，彼得拉克迁居威尼斯，他一生的最后几年是在帕多瓦和阿尔夸度过的。在帕多瓦，他是弗朗切斯科·达·卡拉拉的宾客，在阿尔夸，则住在犹金尼斯山上。1374年6月18日夜，彼得拉克在阿尔夸与世长辞。

最后一个时期也是彼得拉克创作上硕果累累的时期。

第三个时期的主要作品是拉丁语的《生活琐事书信集》、《晚年书简》。这个时期彼得拉克做的主要事情是完成用俗语写的诗歌，并把它们汇编成册——《歌集》，完成长诗《凯旋》。彼得拉克还和过去一样，认定真正的文学的语言是“规范的”古典拉丁语。但是《歌集》和《凯旋》的写作证明，自从他回到意大利后，他对俗语的态度和他的诗学已有重大的改变。彼得拉克扔下拉丁语的《阿非利加》，但直至死前都在孜孜不倦地修改润色意大利语的《歌集》。

克服《阿非利加》里明显的文艺复兴古典主义刻板标准，转向俗语和但丁的传统（《凯旋》），和阿威罗伊派的争论，以及调和古希腊罗马哲学家的美学理论和基督教的道德原则的尝试（《论无知识》）——所有这一切并不如某些资产阶级学者所论断的证明彼得拉克的人文主义陷入危机，而是证明这位伟大的文艺复兴人文主义者力求把自己新的文艺复兴的世界观与人民的传统更紧密地联系起来。这种努力在相当程度上是他的希望破灭的结果——他对他那通过唤醒共和罗马时代的英勇精神来复兴意大利民族的乌托邦纲领已感到失望了。与此同时，诗人越来越明确地使人认识到人和人性的领域（诗歌和道德哲学）独立于传统神学这一点，由此必然导致时代的

75·

整个意识形态体系的根本改变。在彼得拉克及其继承者的创作中，以人为中心的文艺复兴人文主义的体系取代了以神为中心的体系。人再度像普罗塔哥拉、苏格拉底和柏拉图时代那样成为衡量万物的尺度。宗教意识人文主义化了，但仍然是基督教的意识，尽管不那么教条了。这对文学、艺术和哲学具有重要的影响。十四世纪的"人的发现"把人抬高到与上帝相等的地位，确定了文艺复兴风格的历史特点。在文艺复兴的文学中，上帝人化了，而人则神化了。十四世纪的人文主义如果不是有点异端的味道，至少也有点哲学自由思想的味道。对彼得拉克和他的门徒——十四至十六世纪的人文主义者来说，现实的、尘世的、内心自由的人是最美最美的。尽管彼得拉克还没有提出那个完美的理想——和谐的、全面发展的个人（它是十五世纪人文主义的典型特征，将在波利齐亚诺和阿里奥斯托的诗歌中、在文艺复兴鼎盛时期的绘画和雕塑中得到体现），但是这个文艺复兴理想的基础，即对人的新构想，则已经在《书简》和《歌集》中得到相当充分的表现了。

《书简》中的"我"不单只体现了现实的彼得拉克的特点，而且把它们加以客观化，变成了某种艺术形象。在《书简》的主人公身上没有干巴巴的书斋气。他对当代的迫切问题表现出浓厚的兴趣，而且能够用自己这个具有文艺复兴精神的人的内心世界与周围的封建等级制现实相抗衡，因为这个内心世界就其历史内涵来说是与真实的现实同样伟大的。

在彼得拉克的政治书信中有一封是寄给帕多瓦的统治者弗朗切斯科·达·卡拉拉的，这是一封很有意义的信，有时作为论文单独印行（《论治国的良策》）。这封信讨论的基本问题是国君与人民的相互关系，彼得拉克在解决这一问题时考虑到时代的现实条件。米·谢·科列林[①]写道："彼得拉克是第一个试图创造一种通过合理利用当代现有的各种力量来进行管理的治国艺术的人，马基雅维利只不过是他的继承者。"人文主义的反等级制思想使彼得拉克能够把物质利益看作政治的主要力量之一。他写道："人民是否满意主要不取决于人们的地位，而取决于他们的身体需要是否得到满足，这正是社会安定和统治者安全的保证。"

彼得拉克在《书简》中用来与现实世界对立的是世俗文化世界。这是具有文艺复兴精神的人的精神世界：他对诗歌、语文学、古代历史感兴趣，他能够作为一个平等的人与教皇和皇帝交谈，与荷马、维吉尔、西塞罗、李维乌斯、塞内加交谈。

在诗歌里，彼得拉克追求内在的统一。他通过各种途径来寻求这种统

① 米哈伊尔·谢尔盖耶维奇·科列林（1855—1899），俄国中世纪史专家，专门研究意大利文艺复兴时期。——译注

一,其中之一是但丁的途径。如果说彼得拉克在其创作的第二时期似乎想以拉丁语的《阿非利加》来与《神曲》相抗衡的话,那么后来他便力求在俗语和寓意文学方面来与但丁争奇斗艳了。这表现在未完成的叙事诗《凯旋》中。彼得拉克在诗中总结了自己的生活经验,并把它表现为全人类的经验。在这里,他是沿着但丁的道路走的,因此采用了三韵句和在《神曲》中用过的梦幻形式。《凯旋》中的寓意本当表现人(和人类)如何从原始的情欲冲动走向永恒世界的清心寡欲。尽管诗中个别地方颇为成功,但这一意图并未得到令人信服的实现。彼得拉克试图在《凯旋》中用超验的观念形式来表现新人的发展,与但丁不同的是他不论作为思想家或诗人,都已无法在内心里认同这种观念了。在十四世纪中叶,走但丁的路就意味着走自己的、不同于但丁的路。

这一点在《歌集》里做到了。这里,彼得拉克进一步接近俗语的文学传统。同时,他用人文主义观念来丰富诗歌,改造了旧形式。《歌集》总结了彼得拉克之前的全部创作的经验,这些经验都浓缩在"我"——"新人"的典型化形象中。

《歌集》是彼得拉克多年心血的结晶。他从1336年就开始写。他亲自编辑的第一个集子完成于1356—1358年间,收入二百一十五首诗。最后的定本(1373)有一个拉丁文标题《Rerum Vulgarium fragmenta》(《俗语诗辑录》),收入三百六十六篇作品(三百一十七首十四行诗、二十九首雅歌、九首六行诗、七首短篇叙事诗、四首情歌)。

76·

《歌集》的主题和内在结构揭示在引言式的第一首十四行诗里。《歌集》是"诗体忏悔录"(维谢洛夫斯基语):这是一位成熟的、阅历丰富的人在讲述早已逝去的青年时代的感情波涛。全书的主题是青年人的爱情——高尚、纯洁、炽热,然而又是羞涩的、没有得到回应的爱。诗人希望他"风格多样"的故事能够得到同情和共鸣。他希望能在读者身上唤起那同样的感情,虽然此时他本人为这种感情感到羞愧,因悔恨而痛苦。矛盾,确实矛盾,但这是构形上的矛盾,结构上的矛盾,它提供了《歌集》的基本内容,从内部组织了全书。

形式上,这个矛盾表现在书中抒情的"我"分裂成作者和主人公。在《歌集》里,感情是反省和沉思的对象。诗人从旁观察自己,把自己变成对象,分析和评价自己内心世界的内涵,因为他现在"在某种程度上已经不是从前的那个人了"。在作者和主人公之间存在着一定的距离,它很能说明文艺复兴风格的和谐性和彼得拉克的《歌集》的基调。书中谈到了爱情被拒绝时的痛苦,谈到没能实现的希望,但是激情始终没有显露在表面。彼得拉克不是在倾吐满腔的情感,他是在回忆往日的爱情:

你在做什么？寻什么？啊，哀伤的灵魂，
干吗回头望那不会倒流的时光？
干吗往那吞噬着你的烈焰上添干枝？
——《歌集》第二百七十三首

彼得拉克想点明自己这热烈的爱情发生的时间，于是在书里写下实在的历史时间："我忧伤苦闷了十六年……"（《歌集》第一百一十八首）、"自从爱情之火在我心中燃起，苍穹已旋转十七年……"（《歌集》第一百二十二首），等等。彼得拉克为了把独立的诗篇连缀成内在整体的《歌集》，最通常的做法是按照生活事件发生的先后顺序编排。有时他甚至称自己是劳拉的史家，把自己比作荷马·维吉尔和恩尼乌斯（《歌集》第一百八十六首、第一百八十八首）。与《凯旋》不同的是，在《歌集》里没有包容一切的永恒，在书中，时间没有战胜爱情。在这里，历史时间的真实强调了诗人爱情的真实和卓绝。

但是，在《歌集》里，不论劳拉或爱情都没有得到发展，时间撇下他们向前流去——既没有事件，也没有情节，甚至连但丁《新生》中那种形式的情节也没有。彼得拉克之所以强调自己的爱情的真实性，是因为劳拉确有其人，因为他描写的完全不是他之前"温柔的新体"派诗人和但丁所描写的那种爱情。但是，书中的回忆又和回忆录的回忆不同。《歌集》缺乏回忆的连贯性。插入的十四行诗——诗人思索和回忆自己那没有得到回应的爱情——所写的情景在许多诗篇中都一再出现过。而且在《歌集》里，死去的劳拉的真实感丝毫不让于活着的劳拉，她还是那么美，他还是那么爱她。

她重又出现在我眼前，和青春年华时一样
披着她的星宿的光辉。
在晨曦中她还是那样
尊严和端庄——
我又向她问候，
期待着她能赐给我温柔的话语。
——《歌集》第三百三十六首

回忆使爱情复苏，抹去了现实和理想的界限，投影在回忆中的诗人的意识上，创造了《歌集》的真实内容，决定了他的文艺复兴风格的性质，这种风格与正在渐渐形成的现实主义方法有一定的联系。

赋予劳拉形象真实性的不是个别的颇为传统的外貌细节——金色的头

发、美丽的手臂、绿色的衣裙等等，《歌集》的新意在于诗人的内心世界，在于他对周围世界的感受。劳拉从现实的人源源不绝的回忆中获得生命：在这回忆中她始终作为美丽的幻影出现，在这回忆之外她便不存在了。劳拉形象的心理上的逼真在于读者所见到的她乃是钟情的诗人所看到、所感受到的她，而对这个诗人来说，她不是真理或信仰的隐喻，不是唯理智论者概念化的爱情，她只是一个完全现实的女子——尽管她已被按照文艺复兴精神理想化了。在但丁那里，美在成为贝雅特里齐的特征之前乃是上帝的特征，而彼得拉克则使美成为人所固有的特征。《歌集》的诗揭示和肯定了现实世界的美，尽管这世界在彼得拉克的抒情诗集里也只存在于诗人的回忆和意识流中。

《歌集》中进行回忆的“我”也让彼得拉克客观化为艺术形象，而且是相77·当个性化的艺术形象。《歌集》中收入一些政治的短诗和十四行诗，以及与劳拉没有直接关系的诗篇，从而可以把抒情的“我”和彼得拉克所有作品中出现的文艺复兴的人的形象等同起来。在《歌集》中，这个形象揭示了这样的人的丰富的、矛盾的内心世界。正因为如此，《歌集》才成为抒写爱情的作品。

彼得拉克既然选用了爱情这个主题，便接受俗语诗歌的传统了。因为照但丁的说法，俗语诗歌“本就是为情歌而创造出来的”。彼得拉克利用迄今为止抒情诗所创造的形象，也多多少少地利用民歌所创造的形象，来描绘人对周围的此岸世界、对大自然的新态度。回忆中的劳拉差不多没有一次是出现在她所在的阿维尼翁环境里的。在《歌集》里，大自然被抒情地利用来与限制诗人的内心自由的城市，即封建等级制的社会现实相对立。那个可爱的女郎的美就是一个人用文艺复兴精神所见到的自然世界的美。对劳拉的爱慕之情转化为热爱尘世的一切的欢乐之情，而尘世却往往是为中世纪的统治阶级所否弃、所嘲笑的。著名的第六十一首十四行诗成为新时代的抒情宣言，同时代的人，从薄伽丘起，也正是这样看待它的：

我的目光一碰到那秀眼，
瞬间、日夜、年月，时时是幸福时光！
我被那秀眼俘虏的地方，
河川、山谷、平原，处处有灿灿阳光！

我第一次感到，我怎没看见
那箭是多么深深地扎进我的心
那是暗中袭人的神灵射来的。

我真疼痛又多么幸福！

我幸福的怨诉和呻吟，
搅扰着树林的美梦。
树林啊，看在圣母的份上，回应我。

悠扬的雅歌凝聚着对她的金色怀念，
雅歌啊，你们多幸福，
为她赢得这么多荣光！

在《歌集》里，爱情往往是忧伤的，有时简直是痛苦不安、近乎绝望的感情——只要这样描写不破坏诗的和谐的话。其中有许多是出自《隐忧》的忧伤之情。《歌集》把爱情写成既是欢乐的，又是痛苦的，因为这是真实的爱情。这爱情之所以痛苦，是因为它被拒绝了，可以让诗人回忆的幸福时刻并不多。彼得拉克在抒写自己的悲哀时，常常把它映射到大自然中，于是他的内心世界便成为自然的一部分，情景交融，达到惊人的和谐。

但是，在彼得拉克那里，人与自然的和谐与其说是现实，不如说是理想。《歌集》的主人公刚刚迈出中世纪思想的樊篱。他还记得爱情被认为是罪孽，这个令人心惊胆战的记忆与对劳拉的回忆交织在一起。《歌集》用美德来解释为什么爱情照例没有得到回应。情欲被压下去了，但是感情的奔突却作为真实的人的价值以巨大的诗歌力量展示了出来，展示得比《隐忧》更大胆。彼得拉克对自己的爱情罪孽表示忏悔，但并不放弃它，他没有宣扬禁欲主义对世界的鄙薄。《歌集》里的悲哀之所以产生，在很大程度上是由于认识到人不能保持美，美是脆弱、易逝的。彼得拉克虽然还留在宗教的怀抱里，但他认为人死后就什么也不存在了。他的主人公害怕死，为死后的遭遇担心，因为他是个信神的人，但是更因为他已学会珍爱自然，珍爱人，珍爱尘世的爱情。

文艺复兴的人的个性给整部《歌集》提供了基本内容，决定了彼此独立的抒情"片断"的统一。每一首十四行诗反映着诗人内心生活的某一个真实的状态，有自己独特的内容，给予人独立的美感，同时又处在全书的艺术整体中，而这个整体是由文艺复兴时代人文主义典型的、不同于中世纪的对爱情、自然和社会的新认识所决定的。

《歌集》的统一性还表现在形象体系和诗歌语言的统一。彼得拉克在《歌集》里创造了特别的艺术风格——文艺复兴风格，一个半世纪之后，它对整个欧洲的文艺复兴诗歌都产生了影响。在十六世纪，将有意大利、法国、

西班牙、葡萄牙、英国以及许多斯拉夫国家的诗人通过彼得拉克诗体的锻炼，继往开来。

4. 乔万尼·薄伽丘和十四世纪的小说家

薄伽丘是彼得拉克的比较年轻的同时代人。他和彼得拉克一起成为欧洲文艺复兴人文主义文化的伟大的奠基人。使他们亲近的是那历史上从未有过的对现实的看法：把完整的、内心自由的人作为宇宙的中心，承认社会生活的价值，为这个物质的世界恢复名誉。这样的观点是革命的，合乎文艺复兴精神的。

78·

薄伽丘是沿着自己的、不同于彼得拉克的道路走向文艺复兴人文主义的。薄伽丘与但丁的普遍主义，同时也和佛罗伦萨的现实生活有更为密切的联系，他的创作深深地扎根于中世纪后期的城市人民文化。薄伽丘的创作在发展人文主义的同时，把它与生活更坚实地联系起来，把历史上全新的早期文艺复兴世界观放在更加广阔的、人民民族的基底上。如果说在彼得拉克的创作中明确表现出向文艺复兴过渡的“渐进过程的中断”的话，那么薄伽丘的作品则表明这种“脱节”是由十三至十四世纪文化的整个历史发展过程所酝酿的。



《乔万尼·薄伽丘》湿壁画
卡斯塔尼奥作品 约1450年
佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏
莱尼亚尼的潘多尔菲尼别墅凉廊

薄伽丘创造了文艺复兴小说。他奠定了文艺复兴的诗学、叙事诗和牧歌以及新时代的心理小说的基础。正是薄伽丘（而不是迄今为止通常所认为的莱昂纳多·布鲁尼，甚或乔治·瓦萨里）第一个揭示了文艺复兴人文主义革命的实质（《十日谈》第五天故事第一）并且把这个革命同文学和造型艺术中的新艺术方法联系起来（同书，第六天故事第五）。

乔万尼·薄伽丘1313年下半年出生于佛罗伦萨或契塔尔特。他的父亲薄伽丘·迪·凯利诺是个商人，与巴尔迪和佩鲁齐的银行有来往。关于乔万尼·薄伽丘出生于巴黎的说法和说他的菲娅美达出身王族一样，都是子虚乌有。和

彼得拉克一样，薄伽丘感到有必要把自己的生活涂上神话色彩，使它具有内心自由的新人的生活模式。

1330 年前后，薄伽丘遵照父亲的要求，在那不勒斯先是学商科，后来学天主教宗规法。可是他既没有成为商人，也没当上律师。他只对诗歌感兴趣。正是在那不勒斯，在安茹朝的君主罗伯特——佛罗伦萨巴尔迪家族的贵族圈子里，薄伽丘成了诗人和人文主义者。他如饥似渴地阅读维吉尔、奥维德、斯塔提乌斯、李维乌斯和阿普列尤斯的作品，他对语文学的钻研不如彼得拉克，但对但丁的诗、法国骑士小说和民间的骑士叙事诗的感受却比彼得拉克强烈。不过，薄伽丘之所以能发展到从人文主义角度发现世界和人，主要的不是由于读古希腊罗马作家的作品，而是受现实本身的直接影响。对这个年轻的佛罗伦萨人来说，那不勒斯成了观察地中海那阳光灿烂的冒险世界的窗口——这里是荷马、阿拉伯人、海盗、航海商人（他们往往也干海上劫掠的勾当）的世界，接触这个世界迫使诗人重新思考智慧、仁爱、勇敢、命运、机遇在人的一生中所起的作用，也使薄伽丘爱上浪漫色彩——他的作品最引人入胜的特点之一。那不勒斯把他逐出等级制度的老路，扯下了蒙蔽他眼睛的障眼物——这可以有条件地称之为“小市民”的局限性。维拉尼兄弟、萨凯蒂、普奇和其他许多十四世纪典型的佛罗伦萨市民作家正是由于这种局限性而视野狭隘。

薄伽丘在罗伯特的宫廷里遇见玛丽亚·达克维诺，他在许多作品里赞美她（取名菲娅美达——小火星之意）。在薄伽丘的创作生涯中，那不勒斯是一个重要的时期。在那不勒斯，薄伽丘除了写出大量赞美菲娅美达的诗和受但丁的《新生》影响的长诗《狄安娜狩猎》之外，还在 1336—1340 年间写了散文小说《菲洛柯洛》（取材于民间广为流传的关于弗洛里奥和比扬柯菲奥拉的传奇故事）和两部长诗——《菲洛斯特拉托》和《苔塞伊达》，它们在情节上与经过意大利人加工过的法国骑士传奇有关。在十四至十五世纪，青年薄伽丘的这些作品为人们所争相阅读，在意大利新文学的形成过程中发挥了重要的作用。《菲洛柯洛》成为意大利的第一部传奇小说和最早的民族散文作品之一。《菲洛斯特拉托》和《苔塞伊达》在相当程度上决定了文艺复兴的骑士诗在严肃体（博亚尔多）和民间喜剧体（浦尔契）中的进一步演变。

青年薄伽丘是个勇敢的革新者。进行文学试验是他的创作的一个突出的特点。《菲洛柯洛》、《菲拉斯特拉托》和《苔塞伊达》这些篇名都取自古希腊文，强调这些作品的革新精神。薄伽丘对中世纪民间文学形式进行改革，力求借助古希腊罗马的修辞和诗歌手法，把它们提高到“严肃”文学的水平。但是他的试验并不以此为限，他走得更远：他不仅从文学传统中，而且从意大利现实本身中汲取创作素材，尝试着把它们化为新的叙事形式的

富于个性特色的艺术统一体。在薄伽丘最初的几部作品里,已可让人清楚地感觉到他的“我”——一个人文主义者的人的个性和创作个性。

1340年,青年诗人由于父亲破产和坚持要他回到佛罗伦萨而不得不离开那不勒斯。但是他仍然和过去一样,对经商不感兴趣,他继续写诗,并且渐渐地介入故乡的社会政治生活。薄伽丘是在佛罗伦萨共和国供职的第一个人文主义者。在十四世纪中叶,他成为该共和国最有威信的外交官之一。正是佛罗伦萨人民和他们的生活理想、社会理想和美学理想帮助薄伽丘达到文艺复兴人文主义的高度,这表现于他在佛罗伦萨写的头几部作品里:《亚梅托,又名佛罗伦萨女神们的喜剧》(1341—1342)、《爱情的幻影》(1342)、《菲娅美达的哀歌》(1343—1344)、《菲埃索勒的女神们》(1344—1346)。

《亚梅托》是散文体,中间夹着大段大段的诗(三韵句诗)。薄伽丘先于桑纳扎罗的《阿卡迪亚》,把按照文艺复兴精神理想化的大自然引进文学中,创造了典型文艺复兴的田园小说体裁。但是《亚梅托》主要的不是休闲地欣赏景色,而是描写粗野的、原始肉欲的、蒙昧的牧人亚梅托如何在七个美丽女神爱情的陶冶下变成高尚的人。一般认为七女神代表七德[①],但是在薄伽丘的田园小说里,她们被描写成多神教的女神——弥涅尔瓦、维纳斯、狄安娜等的女祭司。女神之一是菲娅美达。女神们的聚会隐约地预示着《十日谈》里的聚会,而主人公亚梅托则是西蒙(第五天故事第一)的先驱。让亚梅托的肉身获得人文主义的崇高精神,对他的教育改造也就完成了。薄伽丘的牧歌是寓意性的,但其中的隐喻不是中世纪式的。在《亚梅托》里描写了新的人文主义文明的诞生。它树立了具有丰富的内心世界的和谐的人这一人文主义理想来和基督教的理想相对抗。

薄伽丘的传奇《菲娅美达的哀歌》是为了对这一理想进行艺术分析而作的。在这部新的传奇里,菲娅美达已不是女神,而是当代的普通女子,那不勒斯的一个已婚的富家妇女。本书用第一人称叙述,是菲娅美达的抒情忏悔录。她叙述她如何遇见一位佛罗伦萨青年帕姆菲洛,他们如何热烈相爱,后来帕姆菲洛如何在父亲的再三催逼下回故乡去,娶了妻子,把那不勒斯的情人忘了。尽管在菲娅美达的忏悔录中可以感觉出奥维德诗歌作品中的女子书信的味道,薄伽丘的这部传奇仍不失为迥然不同的创新作品,它对新时代的小说的发展具有决定作用。薄伽丘把自己的感情赋予女主人公,好像是把自己与抛弃他的玛丽亚·达克维诺恋爱的真实情况“倒了一个个儿”。对作家来说,重要的是表现真实的人的真实感受,分析他的内心

① 三种基督教的美德:信仰、希望、慈爱,四种自然美德:谨慎、正义、勇敢、节制。——译注

世界，同时又不抹杀个人感受的主观性与叙述者“我”的艺术的、人的客观性之间的界限。

《菲娅美达》里的心理分析既广泛又细腻，不过往往借助于华丽的辞藻，而且旁征博引古希腊罗马的神话传说。这既是顺应时代的文学常规，同时也是实际掌握运用古代的经验和古代丰富的文化。甚至在《十日谈》里薄伽丘也没摆脱讲究辞藻的手法。这种手法在某种程度上一直伴随着直到莎士比亚为止的文艺复兴文学。它不应喧宾夺主。在《菲娅美达》里，华美的辞藻点缀着川流不息的回忆，在女主人公的意识里再现那已逝的幸福时光。这一段回忆的描写是欧洲文学史上的第一个“意识流”，把这股回忆的意识流变成作品结构组织上和主人公性格的美学刻画上的基本结构形式，这是重大的艺术成就。

长诗《菲埃索勒的女神们》是《十日谈》之前的最后一部作品，这是文艺复兴时代的作品。与《菲娅美达》相比，这部作品更能说明文艺复兴艺术风格和新时代主要创作方法之一——文艺复兴现实主义的诞生。

《菲埃索勒的女神们》里的神话已不是古代神话，而是文艺复兴的神话了，它已成为新的艺术内容的一个有机成分，它不是得自阅读奥维德和维吉尔的作品，而是人文主义世界观本身的产物。薄伽丘这部长诗里的女神根本不是仙女，尽管她们是归狄安娜管的。少年亚非利科和女神梅索拉是生活在“史前”时代美丽如画的大自然的怀抱里的“自然人”。薄伽丘把他们的肉欲的爱描写成人性战胜禁欲主义的绝妙表现。人性之所以能战胜禁欲主义，是因为禁欲主义是违反美好的自然和人的天性的。尽管情侣们死了，但是在薄伽丘的这部长诗里，真正遭到历史性失败的是狄安娜，人们不难猜到她的那些严厉的规定就是中世纪基督教的清规戒律。

在这之前还没有一个诗人这么全面、这么真实而又这么富有诗意地描写过爱情。

《菲埃索勒的女神们》的文艺复兴风格表现出文艺复兴的人民性。长诗的语言有许多取自民间口语的成语和短语，长诗采用民间的灵活的八行诗，读起来流畅、轻快、自然。叙事的风格类似托斯卡纳骑士叙事诗的风格，但同时又是一个人文主义作家个人的文学风格，能让人清楚地感觉到作家的个性，感觉到作家与作品的民间题材之间的距离。诗人特意利用“古老的爱情传说”的形式来树立新的美学、道德和社会理想——对他来说，这不仅是民族的理想，而且是全人类的理想。

这种理想在薄伽丘的主要作品《十日谈》中得到最充分的艺术揭示。这部作品是文艺复兴现实主义的伟大胜利。

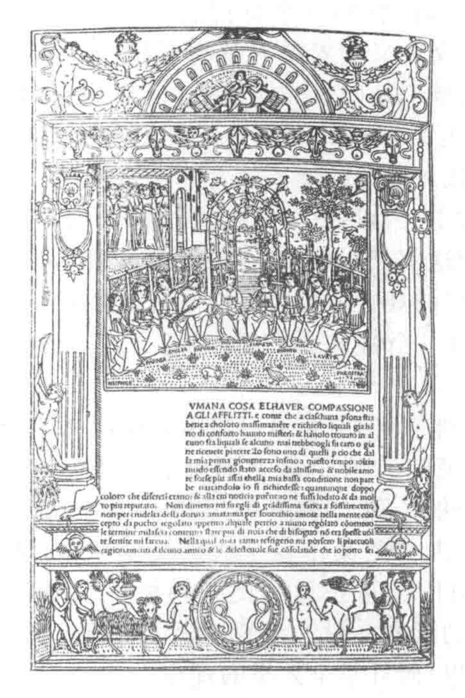
《十日谈》是记述十个青年男女在十天的聚会中所说的一百个故事。书

名采用希腊文。

《十日谈》成书于1348—1351年间。此书很是成功，一下子就得到了一个粗俗的平民化的别号：《箍略托公子》，它影射薄伽丘的思想敌人，他们竭力证明《十日谈》违反了宗教和道德的准则。薄伽丘反击伪善的批评者，他说只要愿意，就是在《圣经》里也能找到淫秽的东西。他特别声明，他的小说不是写给假仁假义的市民和他们的妻子看的，不是给那些“应当读我们‘在天上的父’或为他们的神父烤馅饼蛋糕”的人看的。不过薄伽丘并不拒绝《箍略托公子》这个副标题。城市文学的“鄙俗的”市民传统是《十日谈》的文体和情节的基础，是滋养它的“土壤”。薄伽丘对这一点并不隐讳。与十四世纪末十五世纪初的许多人文主义者不同，薄伽丘并未脱离他周围生机盎然的俗语和民间口头创作。他保留了“平民化的”副标题是因为他认为这个标题尽管粗俗，却并不违背，反而补充了他的作品的人文主义正标题，强调出它的创新之处：把中世纪口头创作和市民文学的“鄙俗”传统与骑士文学、宫廷世俗文学的“高雅”传统有机地结合起来。

在情节素材方面，薄伽丘一视同仁地利用了占城市民间口头创作相当一部

81 •


VMANA COSA ELHAVER COMPASSIONE AGLI AFFLITTI.

《十日谈》的一页 威尼斯刊印 1492年

（原件上名字的第一个字母N已褪色）

· 82

分的笑话，声名赫赫的神职人员传教布道时用的宗教劝善“实例”，法国的短篇故事诗和东方的童话故事，阿普列尤斯的《变形记》以及他同时代的佛罗伦萨人的口头故事。从情节角度看，可以说《十日谈》是它之前的叙事文学的某种概述。因此现代国外有些学者不仅宣称《十日谈》是中世纪的“总和”，而且发现它的结构中也有他们想当然地在但丁的《神曲》中看到的那种“哥特式建筑”。但是，这是不对的。正是在《十日谈》的结构中可以很明显地看出文艺复兴风格取代哥特风格，内在取代超验[①]，人取代神，人文主义取代神学，个人自由的和谐取代形而上学的必然性硬性秩序。但丁用“星辰”来结束《神曲》，薄伽丘则用“人性”一词来开始《十日谈》的故事。在《十日谈》里，“高雅”的传统和“鄙俗”的传统之所以能够有机地结合在一起，用个比喻来说，首先是由于作者把二者都用新的艺术风格、语言和世界观这个公分母来通分了。在薄伽丘的书里，重提旧事只是为了用新的观点来重新审查它、驳倒它。在《十日谈》里，新思想是主要的。对现实世界的道德、美学评价不仅表现在故事里，还表现在全书的框架中。《十日谈》不是互不相干的故事凑在一起编成的集子，而是一部整体的、内在完美的作品。它的框架把各篇故事从内部粘接起来，是总的艺术结构的有机部分。这样，薄伽丘就能够不只把经过重新审思的古代和中世纪的事按新的方式集合起来，而且还把社会的反思过程表现出来。在框架里还可以清楚看到早期资产阶级个人主义如何演变成为历史上崭新的意大利文艺复兴的社会、民族意识。

《十日谈》的框架是双层的。个人主义作为思维和创作的新原则一下子就被推到主要地位。《十日谈》以抒情的《绪言》开始(薄伽丘在这里叙述了自己的爱情)，以《跋》结束。此外，在《第四天》的开头，薄伽丘大胆地介入叙述，自己出面直接讲述了第一百零一个故事——绿鹅的故事，并且在批驳非难他的人时阐发了新散文的原则。在《十日谈》里新方法是从内部形成的，并且不断地得到理论上的论证。

《十日谈》提出的文学理论是文艺复兴的人文主义现实主义理论。乔托被宣布为新艺术家的理想人物，他是第一个敢于真实地描绘“自然”——“万物之母和组织者”的人。而在《跋》里，薄伽丘特别坚持认为小说家的笔“照理该和画家的笔享有同样的权利”，让他们在写物体时充分写出其实体感，写人物时充分写出其人性。在《十日谈》里，根据大自然的要求和法则来进行描写不仅被看作是直接审美的结果，而且是人以历史

---

① “内在”、“超验”都是哲学和神学上的名词。“内在”指内在于现象，由事物的本性所生发的东西，如内在规律，意为内在于现象的规律；“超验”指超越经验范围，因而以历史经验为基础的人类理性所不能认识的东西，如上帝。——译注

上崭新的方式“正确”认识周围现实的结果。这样的认识是摆脱了主观主义的。

在乔万尼·薄伽丘的《十日谈》里，这种新认识的“正确性”是由整体观察世界及其社会结构来保证的。

第二层框架从美学上体现了这种观察世界的人文主义整体性。在《十日谈》的讲故事人和作者“我”薄伽丘之间存在着密切的联系。讲故事的人在许多方面是十分相像的，他们讲的是同一种语言。在《十日谈》里，既没有民间口头叙述的真人真事，也没有幻想故事，俚语和方言一般是依故事人物的性格而定，完全与讲故事的人无关。薄伽丘在营造框架时着力表现的是团结新人的文化修养和人性，而不是封建社会的等级森严，互不往来。《十日谈》的讲故事的人们相互之间亲密无间，这是具有文艺复兴精神的人对待故事的主人公们所生活的那个封建等级世界，观点态度一致的表现，就是说，他们都抱有人文主义态度。讲故事的人相像的原因在于他们都像人文主义者薄伽丘。他们在作品中的虚拟的名字差不多就是他的笔名。青年人名叫潘斐洛(帕姆菲洛)、斐洛特拉多、第奥纽，而小姐中有一个名叫菲娅美达。

这并不是说可以把《十日谈》里的这些青年男女等同于作者“我”，把他们看作是修辞性虚拟。

薄伽丘是一个个人主义者，因为他是文艺复兴的人文主义者。但是唯其如此，他才要把新人，而不只是他自己这个“我”作为世界的尺度。《十日谈》里讲故事的人不是作者的替身，但也不只是一群快乐的佛罗伦萨青年。这是一群具有“正常的”和“自然的”人性的人文主义者。在《十日谈》里，他们是用来与周围的黑死病相对照的。

83 ·

《十日谈》不是黑死病流行期间醉生梦死的及时行乐。框架里描写的黑死病既是发生在1348年的真实灾难，也是旧世界社会解体的象征。薄伽丘说黑死病使佛罗伦萨陷入一片无政府的混乱之中，彻底毁坏了人们之间的人情关系和社会联系，从而破坏了自然规律。《十日谈》这一群讲故事的人力求克服社会混乱和无政府状态，用新的“自然”人的和谐和自由与之相对。讲故事的人离开瘟疫猖獗的佛罗伦萨，立即恢复被黑死病破坏了的社会联系，订立某种类似宪法的制度，因为对他们来说，如同对文艺复兴的人一样，任何不和谐都是不真实的表现。在《十日谈》的团体里选举了国王和女王，他们是每天轮换的，因此可以称之为总统。《十日谈》的团体是人文主义者和诗人的共和国，它的基础是自由，它的宗旨是享受人生的欢乐，在这里“每一个人可以为自己寻得最喜欢的娱乐”。这些“娱乐”是自然的，同时又是正派的，有高度文化修养的。

《十日谈》的讲故事的人们从交谈和吟诗中得到欢娱，同时继续过着幸福的社会生活。他们的团体里洋溢着笑声、欢乐、自由，这不是因为在瘟疫肆虐的佛罗伦萨城里宗教和世俗的法规的权威已荡然无存，而是因为这个“诗人共和国”不顾黑死病的猖獗，继续忠于全人类的道德规范。

《十日谈》的“诗人共和国”是继但丁的论述之后第一个欧洲文艺复兴的人文主义理想国。从美学上说，它已经成为现实。《十日谈》里讲故事的人的团体既与真实的薄伽丘有关，也与当时的佛罗伦萨有关。在十四世纪的佛罗伦萨，已出现一个相信能把大地变成“自由人的王国”的人文主义知识分子阶层。《十日谈》的框架把抒情的“我”（薄伽丘）的主观性转化为客观的新的社会意识和民族意识，同时也把“诗人共和国”这个理想国引入现实时代——人类文化发展的新的历史时代的框子里。

与中世纪的劝善寓言和教士布道中引用的“实例”相反，《十日谈》里的故事不追求美学以外的目的，在这方面也进行了革新。《十日谈》的故事没有道德说教，但却富有人文主义的教育意义。这是它们的现实性的一个结果。讲故事的人感兴趣的是与彼岸世界无关的现实生活，因此他们是为他们自己而讲故事。《十日谈》里的故事一般都是以指出某件真实的事或某种值得社会研究和思考的流行看法开头的。但是，讲故事的人不是随便选择什么论据来证明某一个论题，不是把事实从现实环境中抽出来，而是对周围事物进行客观的、合乎规律的美学分析。在《十日谈》里，是天性本身在进行教育，而且它教授的是生的艺术，而不是像中世纪权威们对文学的要求那样教授死的艺术。《十日谈》在分析现实的过程中创造新世界、新人和新文学。《十日谈》的布局和日期更迭都有自己的规律性：审美需要是作为人的自由的表现而出现在《十日谈》的结构中的。

说《十日谈》主要是一部讽刺作品是不对的，但也不能认为薄伽丘好像并不反对现存的社会秩序。和差不多所有的文艺复兴时期的伟大作家一样，对薄伽丘来说，最重要的是从美学上确立爱、宽容、智慧、勇敢、美等新理想——人文主义者所认为的全人类永恒的理想。在十四世纪，要确立人文主义的理想，就要与中世纪的宗教禁欲主义思想进行斗争，因此，薄伽丘在描写封建社会、商人社会或教会时，既不拒绝采取讽刺手法，也不放弃社会批评。

中世纪文化的一个重要的思想问题，是人对上帝的态度问题。这个问题在《十日谈》的头两个故事里就提出来了，但同时也从美学上勾销了，代之以人对人的态度问题，从而为文艺复兴的人类中心论奠定了基础。在《十日谈》的第一个故事里，文艺复兴的人文主义逻辑就取代了中世纪的神学逻辑。《十日谈》的第一个故事是讲夏泼莱托的，弗·德·桑克蒂斯写

道："这已经不是进化式的演变，而是剧变，是革命。"

84 · 《十日谈》的团体对待"肥人"的态度是相当复杂的。佛罗伦萨的商人阶级还是光荣的佛罗伦萨人民的一部分，他们的经济活动动摇着封建主义的基础，客观上为文艺复兴文化创造物质基础。在《十日谈》中有不少故事以同情的心情描述这些机灵的人的智慧、力量和进取精神。但是薄伽丘既没有把"肥人"等同于人民，也没有把佛罗伦萨的商人阶级的"理想"等同于人文主义理想。就连在描写兰多福·鲁福洛或马杜丘这样最富冒险精神的"致富骑士"时，薄伽丘也总是指出他们生性"见钱眼红，贪得无厌"（第二天故事第四）这一点，他们一面做生意，一面进行最无耻的海上抢劫，他们"抢劫一切不如他们强的人"（第五天故事第二）。这样看待商人高利贷世界的"英雄"的力量，反映了历史情况的真实矛盾。《十日谈》的人文主义现实主义的高度成就在于，一方面自觉地、批判地描写十四世纪在佛罗伦萨取得胜利的"肥人"；另一方面自发地再现了历史的辩证法——意大利中世纪商人阶层的反人道的利己活动动摇着封建世界的传统的宗教和道德基础，并进一步转化为既反封建又反资产阶级的文艺复兴人文主义新理想。在《十日谈》的第一个故事，即关于夏泼莱托的绝妙的故事里，薄伽丘就表明新制度的冒险家与其他许多"老"强盗不同，他有自己的内心自由——他没有中世纪的种种畏惧忌讳。正是这使他临死还编出那么精彩的谎言，使他在一定程度上高出于中世纪的思想境界。令放高利贷的两兄弟惊讶的是夏泼莱托根本不想什么永恒的幸福，他临死的时候厚颜无耻而又毫无忌惮地撒谎，这兄弟便私下说道："这个人可真了不起，衰老也罢，疾病也罢，都奈何不了他，他也不管死亡就在眼前、再过一会就要站到天主的座前去受审判，却总是施出他那奸刁的伎俩，临死都不肯改！"

在《十日谈》里，上帝被推出人世之外；而在人世间，最高的价值就是人自己。因此，夏泼莱托"临死都不肯改"并不像谨小慎微的高利贷者所认为的那样，是不明智的。夏泼莱托戏弄听他忏悔的神父，他不是在欺骗上帝（他根本就没想到他），而是最后一次显出他身上蕴藏的人的力量，肯定自己的个性特点，从而按照自己的方式，在极小的范围内达到了文艺复兴人文主义者所认为的世俗的人所可能达到的唯一的一种永生。

不言而喻，薄伽丘肯定人的独立自在的价值，认为夏泼莱托是地地道道的反面"英雄"。在《十日谈》的头几页里就已表现出整个欧洲文艺复兴文化所固有的那种悲剧性矛盾——实质上是个人主义的"英勇精神"（virtù）与社会道德之间的矛盾，这里的社会道德不但指基督教的美德（vertù），而且指人文主义者自己也承认的自然的、全人类的美德。薄伽丘是一个敏感的、天才的艺术家，他看出了这个矛盾，但他还处在文艺复兴的早期，因此

他坚信这个矛盾是可以在道德美学上得到解决的。

如何回答人与上帝的关系问题，决定一个思想家是属于中世纪还是属于文艺复兴时期。在《十日谈》里，这个问题在头两个故事里就彻底明朗化了。夏泼莱托成为圣徒，即人与上帝的中介人，使整个圣徒设置、人与超验世界的中介的权能都值得怀疑了。人文主义者薄伽丘与邪教徒、神秘论者，甚至后来的宗教改革者不同，他不是为建立人与上帝的直接联系而奋斗，他主张人脱离上帝而独立，他表明世俗世界的人的逻辑与神的世界的逻辑是完全不同的。两种逻辑这一主题转入第二个故事（关于犹太人亚伯拉罕的故事），这里，两种思维方式的冲突构成故事的情节，并决定了结局的离奇。薄伽丘仿佛在解释《十日谈》艺术世界的非宗教性。亚伯拉罕离奇的改宗除了让人爆发出文艺复兴意味的笑声之外，也自有其严肃的一面。亚伯拉罕改宗的荒唐树立了对天主教教会的新态度，这就是不把教会的教规当回事。这是文艺复兴时代人文主义的典型态度。在《十日谈》里，教会的精神专制已威风扫地。

不论是薄伽丘或是《十日谈》里的讲故事的人，他们都不是无神论者，但都有一种对宗教的冷淡态度。十四至十五世纪哲学和美学思想的进步正是与此有关的。人文主义对教会和宗教问题，“否定宗教的超验性，肯定神的内在性”（帕·陶里亚蒂），为从艺术上理解世界和人、为逐步形成现实主义开辟了在那时之前不曾有过的可能性。 ·85

那种竭力在生前便洞悉彼岸世界的意图，受到《十日谈》新人团体快乐而无情的嘲笑（第三天故事第四、八，第七天故事第十）。中世纪的梦幻文学体裁对《十日谈》的人文主义团体来说，再次成为“世界上最妙的关于炼狱的寓言”（第三天故事第八）。

薄伽丘从来不想把神父和修士理想化。与许多资产阶级文学研究者的结论相反，修士的伪善使他愤慨，其激烈程度并不亚于十五世纪的人文主义者。薄伽丘不只在第四天第二个故事里才受到这样一个任务的感召：“让大家可以看到，那班穿着长衣宽袍的修士是多么会假惺惺；看他们那张脸，白得像纸片似的，其实那是化妆出来的；听他们说话，真是又谦恭又温顺，但这只是在他们有所请求的时候，才是这样；逢到他们忘了自己反过来斥责别人的过错时，那真是面目狰狞、声色俱厉呢。他们要大家相信，上天堂的路，在他们就是把手伸进我们的袋里来，在我们就是有什么拿什么去孝敬他们。不，这么说还不恰当，他们不是像我们那样，在追求上天堂的路，他们已经俨然以天堂里的主人翁和统治者自居了，所以竟把天堂分割成大大小小的地段，依着死者捐献给他们的金钱多少，指派给死者。这样，他们首先欺骗的是自己（如果他们果真相信自己所说的那套话），其次就是

欺骗了那班把他们那套浑话信奉为真理的人。"薄伽丘通过台达尔多之口对修士的伪善发出更加猛烈的攻击(第三天故事第七)。这差不多是一篇反教权的檄文,和布鲁尼、布拉乔利尼和瓦拉的文章不相上下。对薄伽丘来说,修士首先是"旧世界"的人,在多数情况下,他们"自以为道德学问高人一等,仿佛什么事都是他们懂得多;其实真是天知道罢了。别人都是凭着自己的本事挣饭吃,自谋生活。他们只想寻个可以依赖的地方,像猪一般让别人来供养他。"(第三天故事第三)

但是,在《十日谈》里也可遇到聪明的修士——这也是新时代文学中的具有代表性的现象。这是薄伽丘的人文主义和他对现实的人感兴趣的一种表现。在中世纪故事(传奇、短篇故事诗、城市笑话)中,修士不是无疵可指的圣人,便是因为他不是圣人而成为刻薄讥讽的对象;他不是被理想化,就是被无情讥笑。在《十日谈》里,这种抽象的模式被打破了,代之出现的是性格。天主教修士有史以来第一次被描绘成人世间的人——和所有的人一样的人。薄伽丘不要求修士圣洁如神,他也不非难他们的肉欲。他的道德尺度只有一个,不论对修士、对骑士、对商人都是一样的尺度。薄伽丘的书里确有针对教权的讽刺,但是修士的肉欲几乎从不是他讽刺的对象。

对薄伽丘来说,修士是一定的社会历史典型,是敌视人文主义的意识形态的代表之一。但是,在《十日谈》里,修士并不因此就不是人,不是比他似乎应该代表的典型更具人性内涵的"典型性格"。在许多情况下,薄伽丘比那些与城市异端有联系的传教士对待修士更耐心、更宽容。《十日谈》里的修士作为个人也可能具有某些优点使他超越"旧世界"的思想观念,使他能在薄伽丘的人间喜剧的那个现实世界里,在与其他登场人物平等相处的生活中取得胜利,至少是取得成功。《十日谈》讲故事的人的团体对罪恶的理解根本改变了。他们已经不把"淫罪",而是把强制守贞操看作是侵犯肉体的罪恶了。在十六世纪,《十日谈》之所以被列入《禁书目录》,不是因为薄伽丘嘲笑了修士,而是因为他真实地描写了他们,比短篇故事诗和反教权的城市小说更全面得多地描写了他们。

在《十日谈》里,统治万物的是一位非神学的神,薄伽丘称之为福耳图娜[①]。第二天说的故事差不多都是冒险故事的精品。但是在《十日谈》里,命运女神的统治不是拥有无限的权力。"在薄伽丘笔下,就连福耳图娜也具有人性和理性的尺度。"(K·萨利纳里)。《十日谈》世界的主要英雄和统

---

① 命运女神。——译注

治者是灵活机智、勇敢无畏和有知识的人。在许多情况下,他都强过命运。对于薄伽丘,也和对于十五世纪伟大的人文主义者们一样,人是"自己的幸福"——包括爱情幸福——的"锻造者",这一点,在第三天的故事里讲得很多,而且是以典型的文艺复兴的勇敢精神来讲的。

为肉欲恢复名誉,薄伽丘并非第一人。但是在他的书里,像在古希腊罗马作家笔下一样,肉欲再次获得了生动性和真实性。在《十日谈》里,不是为渲染色情而描写肉欲,也不是如一般中世纪文学那样,为嘲笑、贬低人而描写肉欲。在这里,肉欲是人道的、诗意的。芝莱特·德·拿包纳的故事(第三天故事第九)就是一例。莎士比亚的喜剧《皆大欢喜》就是受这个故事的启发。《十日谈》里写色欲是为真实描写人的本性服务的,因此具有巨大的思想分量。

·86

《十日谈》的现实主义的表现之一是它的人物都和中世纪世界里的人一样行动和思想,不仅具有中世纪的理想,也具有中世纪的偏见。《十日谈》的主人公们没有游离于社会之外,薄伽丘以其独具的客观性表现了这一点。但是,不论奴仆的特殊道德或主人的特殊道德,作家本人都不认为是"合乎自然的"。阿里古丘·柏林吉瑞"起了一个糊涂念头,想娶个高贵的妻子,好抬高自己的身价——这种事情,我们到现在还是每天都可以看到许多商人在做"(第七天故事第八)。薄伽丘让他出丑受辱不是由于他认为等级壁障是不可逾越的,恰恰相反,他认为过分看重它是荒谬的。薄伽丘真实地描绘他的故事人物卷入的那个封建宗派的等级关系世界,但他决不认为这一世界是各种世界中最好的一个,也不认为这个世界是不能改变的。洋溢在第四天的故事里的那种激情证明了这一点。尊贵的热比诺王子的悲剧(第四天故事第三)与"不得不靠着纺织羊毛糊口度日"的西蒙娜的悲剧(第四天故事第七)从美学上说是一样的。《十日谈》客观地描绘了现实,但全然不是客观主义地描绘。绮思梦达以人文主义精神捍卫自己爱"出身微贱的"纪斯卡多的权利,她那理直气壮的陈词是十八世纪启蒙运动者的革命演说术的先声。薄伽丘在书里肯定的不是等级制的稳固性(第一天的故事就已经显示出它已处在风雨飘摇之中),而是人有不受等级制框框束缚的权利。对薄伽丘来说,比等级和门第更起作用的是人。由于各自的思想方式和行为,有的人能够比自己的阶级富贵,如面包师奇斯蒂(第六天故事第二);有的人则比自己的等级低下,如被格斯可尼女子奚落的那位塞浦路斯国王(第一天故事第九)。第六天的全部故事都是讲人的机智灵活、内心自由和尊严的,主人公由于这些品质而能把握情势,避免损失、受辱,或化险为夷(第五天结束语)。这一天的主人公们——奇斯蒂、乔托(第六天故事

第五）和纪度·卡维康蒂[①]（第六天故事第九）都是人文主义气质的新型的人。

《十日谈》故事里发出的笑声是欢乐的、热爱生活的、乐观的，尽管黑死病还在流行。这是人文主义的新社会告别垂死的中世纪的笑声。

《十日谈》团体本身也在叙述故事的过程中受到再教育，变成真正新的文艺复兴团体。它不限于嘲笑过去，它还树立能使个人和全人类永生的新的理想（特别是在书的末尾）。

《十日谈》最后几个故事讲的是西班牙国王纠正命运的错误（第十天故事第一）、纳山的慷慨（第十天故事第三）、金第·卡利生蒂绅士（第十天故事第四）和萨拉丁（第十天故事第九）的仁厚、第塔斯和吉西帕斯之间经受住种种考验的友谊[②]以及格丽雪达忠贞不渝的伉俪之爱（第十天故事第十），等等。这里正在建造世俗社会伦理的新大厦，这种伦理的基础是承认天性的权利，因此是真正人道的和利他主义的。《十日谈》讲故事的人怀着这种伦理的理想蓝图，勇敢地回到还在流行瘟疫的佛罗伦萨。

在《十日谈》里，薄伽丘超越了自己的时代。《十日谈》获得极其巨大的成功，差不多立即被译成许多种文字。在佛罗伦萨、伦敦和巴黎，人们读着它莫不捧腹大笑。在意大利，教会咒骂它。但是，《十日谈》新人团体的思想、语言和风格直到一百多年后才成为意大利新散文的思想、语言和风格。在十四世纪，薄伽丘的模仿者还为数不多，《十日谈》的革命的美学思想还是他们所不能接受的。佛罗伦萨人乔万尼先生的一本书（以含义不甚清楚的书名《绵羊》传世，1378 年）和由卢卡人乔万尼·萨凯蒂（1348—1424）编写的《故事三百篇》差不多又把意大利小说拉回到《十日谈》之前的时代。这两个集子的框架都很粗陋，尽管包含有颇为丰富的，有时甚至颇富幻想的流浪汉情节。乔万尼先生把这类素材按照中世纪的方式与幼稚地复述乔万尼·维拉尼的《编年史》[③]穿插起来。但是，不论是《绵羊》或是塞尔坎比的《故事集》都缺乏个人世界观的统一，因而不能赋予他们的素材以新的艺术形式。佛罗伦萨人乔万尼先生和乔万尼·塞尔坎比对文学的进一步发展都没有起什么作用（虽然《绵羊》的一个故事——第四天第一个故事似乎给莎士比亚提供了《威尼斯商人》的情节素材）。问题自然不只在于他们的才华。萨凯蒂的《故事三百篇》最好不过地证明了这一点。

87·

弗兰科·萨凯蒂（1330—1400）无疑是有才气的。在十八世纪，他的小

① 本书译为圭多·卡瓦尔坎蒂。——译注

② 《十日谈》第十天故事第八。——译注

③ 又称《佛罗伦萨史》。——译注

说的语言和风格曾使求全责备的卡斯帕雷·戈齐拍案叫绝。除了薄伽丘，他要算是十四世纪最优秀的俗语散文作家了。萨凯蒂崇拜和热爱《十日谈》的作者。不过，别看他在《故事三百篇》的前言中发誓说他是“师承佛罗伦萨诗人乔万尼·薄伽丘先生”的，这部产生于十四世纪末的作品却写得好像不曾有过《十日谈》似的。萨凯蒂与人文主义思想毫无干系。他没有掌握文艺复兴风格，尽管他的小说很充分地反映当时意大利的日常生活，“表现了这一生活似乎未曾受到触动的角落”（马·亚·古科夫斯基[①]）。

弗兰科·萨凯蒂喜欢说教。《故事三百篇》有主观个性，但缺乏人文主义含义的个人主义。萨凯蒂的故事都有冗长的道德说教的尾白，他在这里阐发自己对意大利现存秩序，对宗教、道德和政治的见解，有时倒也颇有新意。这是一个温和的民主主义市民的观点——他憎恨暴君，但又害怕一贫如洗的下层人民的愤怒，他赞美佛罗伦萨在镇压了梳毛工人暴动后建立起来的政治制度。萨凯蒂还是满脑袋旧思想。《故事三百篇》的反教权思想首先是根源于作者的中世纪宗教思想的（见第二十二、三十五、六十、七十二、八十九、一百零一、二百零五诸篇）。故事中有点粗俗的肉欲的幽默（第一百四十四篇）掺杂着对人的价值的否定和这样的论断：“我们大家都是地上的气泡，这一点每个人在临终时都将看到”（第一百零三篇）。《故事三百篇》里缺乏关于人的人文主义构想，这不但使萨凯蒂的诗意和幻想力受到限制，也削弱了他的风俗描写的风格力量。

意大利前文艺复兴的伟大文学为《十日谈》巨著的出现作好了准备，在《十日谈》问世以后也仍然继续存在，《故事三百篇》就是这一文学的最后一部有分量的作品，尽管薄伽丘的作品看来已把这个文学变为历史陈迹了。这是历史矛盾的一种表现，十四世纪和十五世纪上半叶，意大利文艺复兴文化正是在这种矛盾的辩证法中发展的。

包括彼得拉克在内的许多同时代人不理解《十日谈》的思想意图和艺术构思，这使薄伽丘十分难过，也促使他的创作发生重大改变。五十年代，薄伽丘似乎经历了一场把他抛到教会禁欲主义思想立场上去的宗教危机。他创作中的突变跟这事有关。通常列举下列事实作为这一危机的表现：《大鸦》反对男女平等；放弃俗语，改用拉丁语写作；在 1362 年致彼得拉克的一封信中说，彼得罗·彼得罗尼的警告[②]使他不得不打算焚毁《十日谈》和停

---

① 马特维·亚历山大罗维奇·古科夫斯基(1898—1971)，苏联历史学家，主要研究意大利文艺复兴时期的历史。——译注

② 加尔都西会修士乔亚奇诺·奇亚尼代表彼得罗尼警告薄伽丘不得再进行异端的研究，否则要受到早死的惩罚。——译注

止诗歌创作。

彼得拉克立即给他回信，没特别费力就使朋友放弃了这种打算。看来，薄伽丘放弃文学的打算并不是很坚决的。1370—1371年，他亲笔誊写并最终编定了自己的那部主要作品。

无疑地，随着年事日高，多愁善感、性格不坚定的诗人对死感到恐惧，比较重视起宗教和宗教仪式了。但是，薄伽丘晚年的创作并没有为他世界观发生重大转变这种论断提供根据。他的转变不是受教会方面的影响，更主要的是与彼得拉克进一步接近的结果。彼得拉克的人文主义构想对薄伽丘最后一个创作时期产生了影响。《十日谈》的遭遇似乎暗中提醒他：他在这本书里表现的那个理想的新社会还有待建立，而且如果主要依靠城市市民文化的经验，那是无法建立起来的。五十年代，薄伽丘走上了"彼得拉克式的建立新文化的道路"，他和老朋友一起转向研究古典时代，为 studia humanitatis 打基础，这类学科将成为意大利十五至十六世纪初文艺复兴文学（包括俗语文学）空前繁荣的思想前提。但是，薄伽丘用拉丁语写的作品不如《十日谈》、《菲埃索勒的女神们》和《菲娅美达》那样有意义、有特色。薄伽丘原先是位大诗人，后来成为一个历史学家、语文学家。与彼得拉克的拉丁语相比，他的拉丁语较接近中世纪的拉丁语，他对古典文化的态度也较少批判精神。但是，低估薄伽丘的拉丁语作品在文艺复兴思想形成中的作用是不对的。薄伽丘晚年绝不是跟着彼得拉克亦步亦趋，而是大大拓展了十五世纪人文主义者向中世纪发动新进攻的先进思想阵地。他用拉丁语写的论文《论名人的不幸》（1355—1360年，1365年最后定稿）最全面地表述了他的哲学观点、幸福论伦理思想和人具有"神性"的观点，深化了意大利早期人文主义政治理论，使之不但具有反君主制的色彩，而且有极为确定的反资产阶级性质。在《论著名的女性》（1360—1362）里，薄伽丘写进几个神话人物（美狄亚、伊俄卡斯忒、珀涅罗珀）的生平，但没有"放进"任何一个中世纪的女圣徒；他从理论上论证了人文主义的妇女观，把赞美女性与内心自由、精神高尚的文艺复兴新人这一理想联系在一起，从而进一步补充了《十日谈》。

88・

在薄伽丘的所有拉丁语著作中，对整个欧洲文艺复兴文学的进一步发展最有作用的要数那部关于古代神话的巨著——《异教诸神谱系》（1350—1363）。

薄伽丘在最后两部著作中论述神话和诗歌幻想在文学中的作用，他在彼得拉克和穆萨托的诗学的基础上，把文艺复兴的美学理论向前大大推进了一步。

薄伽丘揭示了诗歌想象在创建人民、民族和全人类的文化和精神共同

体中的作用,并以古希腊罗马诗人和但丁为例,说明诗人的真正的创作天才要比统治者的盲目自大更高贵。

薄伽丘在其最后一个创作时期里仍然保持着对俗语和民间文化,包括其最直接的表现——口头创作的兴趣。在1366年(而不是直到不久之前许多学者所认为的1355年),他写出了饶有趣味的作品——书名有点费解的《大鸦》(这个词不是意大利语的"乌鸦",就是源于土耳其语的西班牙语"祸水")。人们最常在《大鸦》里寻找旧思想意识的回潮,包括歧视妇女这样的中世纪意识——一个写出《十日谈》和《论著名的女性》这样作品的人竟会反对男女平等,真是怪事。比较正确的看法是把《大鸦》看作是一部以文艺复兴精神写就的个人抨击性作品。薄伽丘讽刺性地模仿中世纪梦幻文学体裁,与其说是向藐视他的轻佻女人报复,不如说是捍卫理智的尊严,令人信服地证明"那笔杆的权力的伟大,只有曾经身受的人才能想象得到"[①]。

最后几年,薄伽丘的献身精神和预见未来思想发展方向的才能表现在他有关但丁的论著中,这些著述为新文学奠定了基础。薄伽丘一向珍重但丁的天才,极力消除彼得拉克对《神曲》的成见。薄伽丘明白,没有但丁,不考虑他在创建意大利文学语言方面的经验,就不可能建设起文艺复兴的诗歌文化,因此,他写出了《但丁赞》(1360—1363),此书的意义主要不在披露他所收集到的有关但丁生平的材料,而在于从人文主义观点对但丁的社会作用,以及他的诗歌和诗人本人进行全面的评述。

大约在去世的前一年,即1373年10月,薄伽丘收到佛罗伦萨公社的公开讲授但丁长诗的委托。薄伽丘在圣司特凡教堂讲授,直到次年一月,疾病使他不得不放弃这一工作。《但丁〈神曲〉讲义》(不久前还题名为《诠释》)共六十篇,是薄伽丘亲手抄写的。它只讲到《地狱篇》第十七歌就中断了。这是薄伽丘最后一部著作。薄伽丘把《神曲》引进佛罗伦萨人文主义者(科·萨卢塔蒂、路·马尔西利、安·特拉维尔萨里)的兴趣范围,他们在薄伽丘的直接影响下成立了一个团体。他在《讲义》里所阐述的对诗人但丁的诗歌的见解为十五世纪下半叶的克里斯托福罗·兰迪诺所接受,并对马尔西利奥·菲齐诺的美学思想产生重要的影响。意大利的人文主义者应当感激薄伽丘,因为他即使在潜心研究古典著作时,也没有中断与俗语和民间文化的联系。

薄伽丘于1375年12月21日在契塔尔特逝世。在他的墓碑上镌刻着:"studium fuit alma poesis"——"吟诗是他的课业"。

---

① 《十日谈》第八天故事第七。中译本第730页。——译注

薄伽丘完成了但丁和彼得拉克的事业。文艺复兴运动在意大利胜利了。

89 ·

十五世纪文学

1. 十四世纪末至十五世纪上半叶的人文主义

佛罗伦萨即使在镇压了梳毛工人的起义之后，也还是欧洲最民主的国家和最重要的人文主义运动中心。新思想的种子经过彼得拉克和薄伽丘的青年朋友以及学生们的培育，发芽成长了。他们是圣奥古斯丁隐修院的修士路易吉·马尔西利（死于1394年）、修辞学教授乔万尼·马尔帕吉尼和1375年当上佛罗伦萨政府的文书长的法学家科卢乔·萨卢塔蒂。萨卢塔蒂（1331—1404）研究和搜集古罗马作家的作品，西塞罗的《致友人书》就是他发现的。他只用拉丁语写作，甚至写官方文书函件也模仿古代演说家的文体。他的伦理哲学论著对十五世纪的人文主义思想很有影响。他的《论世俗和论信仰》、《命运、幸运和机遇》、《论暴君》等论著中还有不少经院哲学的东西。看来，萨卢塔蒂在克服传统意识方面还没超过彼得拉克，他对当代现实和教会的批判态度有时采取苦行僧式的"蔑视世界"的形式。但是，他的文章的主要思想是尘世的人具有神的本性、负有崇高的使命，这一思想是极富成果的。萨卢塔蒂早于马内蒂和皮科·德拉·米兰多拉论断说，人介乎动物和天使之间，就本性而言，人能够达到神性的完美程度，如果他的意志得到应有的引导的话；而人的意志是自由的，追求善的。萨卢塔蒂说："我们研究灵魂和灵魂的力量，研究美德和情欲不是为了认识而已，而是要把这些认识应用到高尚的事业上去。"萨卢塔蒂是最早把人文主义的语文学和政治联系起来，把自己的古代文化研究工作和培养公民的爱国主义和民主主义社会意识联系起来的人之一。萨卢塔蒂担心出现暴乱的群众，但他重视法治，憎恶专制。他为弑杀暴君的行为辩护，为自由唱赞歌，他认为最好的统治制度是"由商人的美德而不是由贵族的功名心来管理国家"的制度。正是在萨卢塔蒂时期，佛罗伦萨的人文主义最终获得伦理政治性质，在整个十五世纪上半叶，这是它的主要特征之一。

萨卢塔蒂被称为"祖师爷"，他有许多门生。在十五世纪初的佛罗伦萨，有一个由对复兴中的古希腊罗马文化的共同兴趣结合起来的文学团体，它的核心人物是尼科洛·尼科利。他本是个商人，后来弃商从文，把家产用来创办图书博物馆，这是欧洲第一个公共图书馆。参加尼科利的团体的有加马多莱斯修会会长、佛罗伦萨最早的希腊语文学家之一安布罗焦·特拉

维尔萨里(1386—1439)、商人和外交官詹诺佐·马内蒂(1396—1459)、荷马作品的第二个译者卡洛·马尔苏皮尼(1399—1453),以及十五世纪最伟大的人文主义者莱昂纳多·布鲁尼(1324—1444)和波吉奥·布拉乔利尼(1380—1459)。

新语文学的成就使一部分人文主义青年不仅看不起中世纪文学,也看不起但丁、彼得拉克、薄伽丘,认为他们是俗语作家,是没有文化的作家。这种倾向在布鲁尼的对话录《致伊斯特拉的彼得》(1401)中有所反映。参加对话的有萨卢塔蒂、布鲁尼本人、尼科利和罗伯托·罗西。先是尼科利激烈抨击但丁、彼得拉克和薄伽丘,后来作者又使同一个尼科利为意大利民族文学的奠基人作了精彩的辩护。在十五世纪,佛罗伦萨的人文主义反映了社会上最先进的意向,它的最优秀的代表人物都努力保持与本城的文化传统的联系。布鲁尼把《十日谈》的故事译成拉丁语,并在自己用俗语写成的作品(《塞莱弗科之子安蒂奥科的故事》)中模仿它。1436年,他发表了用意大利语写的《但丁和彼得拉克传》,断定说俗语的风格并不比拉丁语逊色。

布鲁尼对伦理学和史学问题都有兴趣。在他的著作(《道德哲学引论》、《学科学和学文学》、《论门第》)中,这两类问题由对人和人的教育问题的人文主义见解结合成一体了。人是内心自由的、能够在精神上和肉体上都达到完美程度的生物,这个关于人的构想在布鲁尼这里得到了比在马尔西利、萨卢塔蒂和特拉维尔萨里那里更进一步的论证,而且差不多完全摆脱了封建和教会意识形态的樊篱。布鲁尼断然地说,所有的人生来是平等的,大家都同样需要人文主义教育,因为只有哲学才能使人变得自由。同时,内心自由的个人还没有脱离社会:布鲁尼鼓吹人必须积极参与社会生活。布鲁尼的理想是自由的人加上自由的国家。 ·90

布鲁尼成为人文主义历史学的奠基人。在《佛罗伦萨史十二卷》和其他著作中,历史第一次表现为某种有规律的过程,表现为捍卫现实的、尘世的利益的人和社会阶层的历史。使布鲁尼感兴趣的首先是当代,在为《佛罗伦萨史》写的前言里,他有点示威性地以自己这部作品与厚古薄今的人文主义者的作品相对抗,说这些人使人们对“西塞罗和狄摩西尼时代”的历史了解得“比六十年前发生的事”更清楚。历史著作对布鲁尼也和对色诺芬以及波利比奥斯(布鲁尼曾用通俗的语言叙述他们的思想)一样,既是文艺作品,同时又是道德哲学著作,换言之,是人文主义政论作品。布鲁尼认为,堵塞参与政治活动和争取荣誉地位的途径会使人变得消极怠惰;只有政治自由(它在帝政之前的罗马存在过,并在十四世纪的佛罗伦萨恢复了),才能促进人的个性的发展,培养起英勇精神(virtù)——在布鲁尼看来,

它是历史进步的主要动力。

《佛罗伦萨史》对人文主义者的理想产生重大的影响，波吉奥·布拉乔利尼写了续篇，但较不深刻。波吉奥感兴趣的主要不是哲学思想和哲学概括，而是周围现实的具体表现。他创作了数篇生动的对话录：《论吝啬》、《论令名》、《论国君的不幸》、《三人秘史》等。波吉奥用意大利市民生活的实际事例来研究佛罗伦萨人文主义者的一些传统题目，使这些对话录具有独特的现实性，他作出的结论有独到之处。例如，在《三人秘史》中，波吉奥揭露了人文主义者所持的法学理论与现实政治之间的矛盾。一个参加对话的人说："通过暴力夺得最高权力，这种事在各国屡见不鲜；我们还看到不是用法律，而是用暴力和铁腕来治理国家，这是与法治背道而驰的。"

反对教权扩张的《滑稽故事集》给波吉奥·布拉乔利尼带来了声誉。全书共收集了二百七十三个短小精悍的俏皮故事，据波吉奥自己说，这些故事都是他在教廷担任教皇的私人秘书时听到的。滑稽故事一般是嘲笑教士的，但有时也把基督教的秘闻以笑话的形式透露出来。这些故事不见得篇篇都格调高，但文笔都很优美，证明人文主义者的拉丁语已具有了口语的灵活性，可以涉足此前只让通俗文学进入的领域。

十五世纪佛罗伦萨人文主义的代表作品是詹诺佐·马内蒂的论文《论人的尊严和美》(1452)。文章表现了文艺复兴人文主义的无限的历史乐观主义。马内蒂把人看作是宇宙的美和和谐在尘世的体现，人荟萃着生命力、理性和创造积极性。马内蒂首先赞美作为创造者的人，面对人的"神性"，他欣喜若狂，他赞美人文主义文明。布鲁尼和波吉奥具有宗教怀疑论思想，马内蒂与他们不同，是笃信宗教的人。但是他关于人的人文主义构想是与宗教教义相抵触的，因此他这部作品被天主教教会斥为异端。在十六世纪的《禁书目录》里，它与《滑稽故事集》以及十五世纪的其他自由思想的作品列在一起。

十五世纪时，在意大利北部，人文主义不及在托斯卡纳那么光彩夺目，威尼斯就差不多还未受到人文主义的触动，虽然当时这里也有一些很有学问的绅士，如弗朗切斯科·巴尔巴罗和莱昂纳多·朱斯蒂尼安。在威尼斯共和国的诸城市中，只有帕多瓦一地有乔万尼·孔韦尔蒂诺·达·拉文纳和皮耶尔·帕奥洛·维尔吉里奥在发扬彼得拉克的思想。后者以写作《论良好的风尚》而闻名，这篇文章为文艺复兴的教育理论奠定了基础。现在，掌握古代语言、历史和文学已成为一个有教养的人的必备条件。

91· 瓜里诺·瓜里尼(维罗纳的，1370—1460年)是位人文主义教育家，他不仅在故乡，而且还在威尼斯和费拉拉执教。他是西欧最早的希腊语文学家之一，在文学界享有很高的威望。瓜里诺写的信札是那个时代最有价值

的文献，它们证明他在语文学方面的兴趣是十分广泛的。

瓜里诺·瓜里尼的学生维托里诺·兰巴尔多尼·达·费尔特雷（约1373—1446年）是意大利文艺复兴时期最伟大的教育家。如果说瓜里诺教育人用新的观点认识古代作家的话，那么，维托里诺则是教育人按新的方式生活。他的学校于1425年创办于曼图亚，名叫“欢乐之家”，他在这里的实践中把培养自由的、全面发展的人的理想付诸实现。在“欢乐之家”里不承认等级差别，将对古代诗人和演说家的研究与散步、游戏和体育锻炼结合起来进行。

在米兰，人文主义的情况有点不同。维斯康蒂家族和斯福尔扎家族先后在这里建立了暴君制度。起初，维斯康蒂的反封建贵族的斗争得到彼得拉克和他的一些门生，如安东尼奥·洛斯基的支持。洛斯基（1360—1441）希望维斯康蒂能统一意大利，“通过战争走向和平”。但是，专制与人文主义的结盟并不长久。人文主义者中只有原则性不甚强的弗朗切斯科·菲莱尔福（1398—1481）一人长期待在斯福尔扎这里。菲莱尔福抨击米兰大公的敌人，并在史诗《斯福尔扎颂》里用辞藻夸张的六脚韵赞扬弗朗切斯科·斯福尔扎的业绩。这部诗是模仿彼得拉克的《阿非利加》的。

在意大利南部，阿拉贡的阿方索五世的宫廷为人文主义的发展提供了较为有利的条件。阿方索为建立一个强大的那不勒斯王国而奋斗，他也反对教皇，因为他们自认为是那不勒斯的太上皇。阿方索的宫廷成为受教会迫害的有自由思想的人的避难所。阿方索虽然是西班牙人，却是典型的十五世纪意大利国君；那不勒斯的文化虽受了一点西班牙的影响，却是意大利文艺复兴文化。詹诺佐·马内蒂一生的最后几年是在那不勒斯度过的，洛伦佐·瓦拉曾在这里大展才华，安东尼奥·贝卡德利在这里创办了他的人文主义学园。贝卡德利是巴勒莫地方的人，因而有一个外号叫巴诺尔米塔。

安东尼奥·贝卡德利（1394—1471）是十五世纪上半叶最有影响的拉丁语诗人。他的讽刺短诗集《赫耳玛佛洛狄托斯》使他闻名全意大利，不过是出丑的名声。这些诗是他年轻时在锡耶纳写的，是受了马尔提阿利斯的讽刺小诗的启迪而作的。它的露骨描写使古代最大胆的色情作品也相形见绌。但是，尽管它有失体统，却是十五世纪人文主义文学的具有代表性的现象。《赫耳玛佛洛狄托斯》快乐的恶作剧不只是取笑“肥人”的无耻而已，它的讽刺小诗在思想上是与中世纪的禁欲主义人生观针锋相对的，是肯定新的人生态度的。因此，贝卡德利的诗集受到教士的猛烈攻击，他们在意大利全境烧毁诗集作者的画像，但是德高望重的瓜里诺却赞赏此书，说《赫耳玛佛洛狄托斯》的讽刺小诗只叫那些“用眼泪、斋戒和圣诗来自我安慰的

愚人”感到愤怒。

贝卡德利对十五世纪最勇敢的人文主义者洛伦佐·瓦拉很有影响。瓦拉使人文主义具有享乐主义、热爱生活的自由思想的性质，为文艺复兴的伦理学和美学的唯物主义倾向扫清了道路。

洛伦佐·瓦拉（1407—1457）出生在罗马，但他的活动地点先是帕维亚——在大学任教授，后来是阿方索的宫廷，阿方索庇护他免受宗教裁判所的迫害，用他的笔与教皇尤金四世作斗争。瓦拉思想敏锐，富于批判精神，他对古代历史和文学的理解，就是对一个十五世纪的人文主义者来说也是惊人的。他不承认任何权威，一切都要用理智来评判。他的第一部重要作品是对话录《论快乐》，那还是 1431 年在帕维亚时写的，后经几度修改，因为他的结论就连他的人文主义同道也觉得太大胆了，最后的定稿改名为《论真假幸福》。瓦拉把古代的伊壁鸠鲁学说解释为彻底的享乐主义和个人主义的世界观，他宣称最大的幸福不是基督教或斯多葛主义的德行，而是官能的享受，追求快乐是自然（人文主义者把自然等同于上帝）本身赋予人的本性。因此，在瓦拉看来，不存在什么不道德的快乐。人压制自己对“神仙般的快乐”（divina voluptas）的自然追求，对自己是没有任何好处的。洛伦佐·瓦拉的伦理观具有个人主义和功利主义的特点，是文艺复兴人文主义内在矛盾深化的产物。但是，如果认为它是早期资产阶级自私利益的表现，那就错了。瓦拉的功利主义式的享乐主义使人文主义道德摆脱宗教教义，根据自然的要求提出人的责任，这时，它所论证的同《十日谈》所描写的是一样的：人与其周围世界的和谐。瓦拉在一定程度上把个人与社会对立起来，但是他的着重点不是像后来的圭恰尔迪尼那样放在个人的利益上，而是放在批判那个妨碍人的个性自由发展的中世纪意识形态和封建教会制度上。在《辩证的论辩》中，他把经院逻辑体系——该体系是建立在教条主义地阅读中世纪的亚里士多德诠释家的作品基础上的——批驳得体无完肤。在对话录《论修士的誓愿》中，他雄辩地证明隐修制度在社会上和道德上都是毫无用处的。在抨击性文章《所谓的君士坦丁赠礼是伪造的》（1440）里，瓦拉继承但丁的事业，对教皇的权柄发起猛攻。瓦拉运用语文学和历史学方法，非常成功地证明那份皇帝赠予教皇世俗统治权的赠礼文书，是教会人士自己炮制出来的文理不通的假文件。但是洛伦佐·瓦拉不仅限于对《君士坦丁赠礼》的文字作语文学批评，他还猛烈抨击教会的政策，并且宣称，即使君士坦丁大帝曾经把意大利赠给教皇，那么，“任何占有权也已由于占有者的罪行而丧失殆尽”。洛伦佐·瓦拉斩钉截铁地说，自然规律“不允许一个民族奴役另一个民族”。这位大无畏的人文主义者认为，“教皇一再玩弄阴谋反对人民的自由”，因此人民便“有权抛弃这些

人，——他们已从牧羊人，即放牧灵魂的人，变成窃贼和强盗”。说得更大胆些就是，“既然罗马人有权像驱逐塔奎尼乌斯那样驱逐君士坦丁，或者像行刺尤利乌斯·恺撒大帝那样杀死他，那么，罗马人或各行省的人就更有权杀死以某种方式据有君士坦丁大帝位子的人”。瓦拉从自然规律推导出人民不但有权杀死暴君，而且有权举行武装起义反对上帝在尘世的全权代理人。这个思想看来对彭波尼乌斯·拉图斯学园的成员们有影响，到了十六世纪，又得到乌尔里希·冯·胡登的支持，他是第一个出版瓦拉这部抨击性小册子的人。

瓦拉的《拉丁语之美》一文在同时代人中风靡一时，对人文主义的发展起着巨大的作用。伊拉斯谟对这篇文章推崇备至，同时代人更有一个美丽的比喻：这是雅典娜赐给橄榄树之国的人民的礼物。瓦拉在文中制订了人文主义拉丁语的标准，它不仅反映了罗马文学“黄金时代”的语言的语法形式，也反映了它的修辞学从西塞罗到昆提利安和阿普列尤斯的历史发展过程。瓦拉把古罗马作家的语言的复兴看作是伟大的意大利民族文化的再生和它在欧洲广为传播的保证。

2．十五世纪中叶罗马的人文主义

在罗马，人文主义发展得比意大利其他城市慢，而且长期没有自己的代表人物。在教皇尼古拉五世时，梵蒂冈创办了一个藏书丰富的图书馆，但是他在位期间（1447—1455），罗马的人文主义者主要只是从事希腊作家作品的翻译工作。教廷近在咫尺，束缚了思想的发展，连瓦拉在来到罗马（1448）之后，也是从事翻译工作，还写下了《圣托马斯·阿奎那颂》。1464年，与人文主义者有来往的教皇庇护二世（埃涅阿·西尔维奥·皮科洛米尼）由威尼斯人马克·巴尔巴罗接替。后者即位后名保罗二世。这是一个不学无术的人，他解散前任设立的教皇秘书厅（在各个不同时期都有一些人文主义者担任秘书官，如布鲁尼、波吉奥、洛斯基），把巴尔托洛梅奥·萨基（普拉蒂纳）关进监狱，禁止罗马各所学校学习古典作家的作品。

但是，恰恰是在保罗二世在位期间，罗马的人文主义有了自己的中心，它不但不听命于教廷，而且与它作对。这中心便是罗马学园，其领导人是瓦拉的门生——尤利乌斯·彭波尼乌斯·拉图斯（1428—1498），他是一个学识渊博的热爱古典文化的人文主义学者。他的著作《罗马古迹》直到今天仍不失其价值。拉图斯善于把自己的爱好感染给他的一些同胞，在他家里开始搞起人文主义者的聚会，取名学园（或称学会）。罗马学园（又称彭波尼乌斯学园）的会员们演出即兴剧和普劳图斯的喜剧（这可算是意大利



梵蒂冈图书馆 教皇西克斯图斯四世
1477年 罗马 梵蒂冈画廊藏

93 •

最早的古罗马喜剧演出），还致力于恢复某些古代的生活形式，甚至异教仪式。他们彼此用古罗马的姓名相称呼，并将之作为他们的人文主义的笔名。他们庆祝罗马建城纪念日并相应地确定当年一些事件发生的日期。保罗二世提心吊胆地盯着学园会员们的活动，更何况获释出狱的普拉蒂纳和被他解职的一些教皇秘书官都是学园的会员。许多主教的亲属参加罗马学园一事更叫保罗二世的恐惧心理增添三分。在1468年狂欢节期间，根据教皇的命令，再次逮捕普拉蒂纳，还抓了大约二十名学园成员。当时正在威尼斯的彭波尼乌斯也被逮捕，押解到罗马。只有菲利波·博纳科尔西逃到土耳其，又从那儿去了波兰。

教皇亲自参加审理此案，会员们被控犯有阴谋政变罪。审讯时指控"他们疯狂希望罗马回到原始制度，决心使这座城市脱离僧侣的控制"。会员的主要罪证之一是他们思想不可靠。法庭指控彭波尼乌斯·拉图斯不信仰上帝、品行不端；指控普拉蒂纳叫人忠于柏拉图的邪说，说他在学园里辩论时曾怀疑上帝的存在；对其他人也提出了类似的指控。审讯持续一年多，人文主义者受到刑讯，但最终被宣告无罪。看来是由于保罗二世担心同枢机主教们发生冲突，因为这案件也涉及他们的亲属。

西克斯图斯四世（原名德拉·罗维雷）对时代的呼声比他的前任敏感，在他任内（1471—1484），教廷与人文主义者的相互关系有所改善。教皇扩大了梵蒂冈图书馆的藏书，对公众开放，并任命普拉蒂纳为负责人。普拉蒂纳则献给他一部《教皇传》（1475），以斯维托尼乌斯式的辛辣的笔调描写了保罗二世和他的前任们。彭波尼乌斯·拉图斯原在罗马大学开的"博学者讲座"仍由他继续主持。罗马学园恢复活动。西克斯图斯四世比前任高明：他不是明令禁止学校里研读奥维德的著作，而是试图收买罗马的人文

主义者，利用他们的学识来为他的政策服务。

罗马学园与佛罗伦萨、那不勒斯的许多学园保持着联系，对欧洲人文主义，包括波兰和斯拉夫世界各国的人文主义的发展都有影响。尽管教皇统治下的罗马没有为文艺复兴诗歌的繁荣创造前提条件（在佛罗伦萨和那不勒斯，这时正是诗歌繁荣之际），但在十五世纪后半叶，人文主义还是在罗马取得了重大的成绩。罗马学园继承了十五世纪上半叶人文主义者的反教权主义思想，在很大程度上为马基雅维利和庞波那齐的思想开了先河。普拉蒂纳和卡利马科斯的创作证明了这一点。

菲利波·博纳科尔西（1437—1496）在罗马学园里取名卡利马科斯，是一位大胆的思想家。他在意大利写的作品差不多都散失了，唯有他与菲齐诺、皮科·德拉·米兰多拉、波利齐亚诺和洛伦佐·美第奇的来往信件还可以提供一点他的思想资料。卡利马科斯激烈反对各种形式的中世纪独裁主义；他谴责神学家，说他们的每一条结论"全仗权威才得以维持"，他说真正的思想家只应考虑"自然对他的嘱咐和指示"。卡利马科斯站在卢克莱修的唯物主义立场同新柏拉图主义的唯灵论论战，否认灵魂与肉体之间有原则性差别。他继卢克莱修之后认为，伊壁鸠鲁哲学在接受了灵魂也会死亡这一原则之后，已成为颠扑不破的理论了。卡利马科斯的理性主义和卢克莱修式的唯物主义表现在他的政治著述中，其中最重要的是《卡利马科斯谏君书》，书中辑录了他对波兰国王扬·奥尔布拉赫特的诤谏。这位人文主义者以中央集权国家的理论家的面目出现，认为天主教神权政治是中央集权制的主要敌人："你要在自己的王国为王，对教皇寸步不让！"

巴尔托洛梅奥·萨基（1421—1481）以他的笔名普拉蒂纳知名。他与卡利马科斯不同，不是伊壁鸠鲁主义者。但是，他的唯心主义却积极地对抗着宗教神学和经院哲学，是人文主义的新人生观，接近于詹诺佐·马内蒂所鼓吹的，也是十五世纪文化的显著特点之一的"人的宗教"。

普拉蒂纳在其写于狱中的论文《论真假幸福》中，在对话录《论真正的高尚》和两部政治著作《论最优秀的公民》和《论国君》中阐述了自己的观点。普拉蒂纳的人文主义与佛罗伦萨学园成员们的新柏拉图主义思想接近，但不那么消极，比较具有英雄主义精神。普拉蒂纳认为，人可以把蕴藏在他身上的"神性"变成现实，因为他是能够在政治上有所作为的生物。这位罗马人文主义者援引柏拉图、亚里士多德、西塞罗的话批判禁欲主义的理想。在《论最优秀的公民》一文里，普拉蒂纳称颂佛罗伦萨是"人民国家"的范例，但他自己却不是共和主义者。他对平民持保留态度，认为他们是敌视文化和国家组织的非理性本原。在《论国君》里，他捍卫元首政体。他把国家看作是精力充沛的个人的创造物。普拉蒂纳竭力塑造一个

·94

反贵族的理想统治者——他能保证公民自由、普遍幸福和社会美德。在普拉蒂纳看来,公民理想人物乃是统治者理想人物的自然延伸。对普拉蒂纳来说,统治者与臣民相互关系中的和谐是必不可少的,为什么他主张君主制而又不排斥反暴政斗争,原因就在这里。普拉蒂纳宣称弑暴君者是最优秀的公民,因为暴君为了保住他阴谋篡夺来的权力,而对人民分而治之、杀戮贤人,因此是文化和人性的最凶恶的敌人。普拉蒂纳著作中与暴君作斗争的调子,是受亚里士多德和萨卢斯提乌斯的著作以及与教皇保罗二世进行斗争这两方面影响的,也与十五世纪对人的构想有内在的联系。在《论国君》一文里,普拉蒂纳提出一系列现实主义的想法,但总的来说,他关于人应当绝对自由和强大、人应当成为能够与赫拉克勒斯和忒修斯相媲美的巨人的构想,具有伦理乌托邦的色彩——这也是文艺复兴的政治著作的相当典型的特点。

3. 十五世纪下半叶的文学

1441 年,莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂在佛罗伦萨组织了一次别开生面的文学比赛,意在吸引人文主义知识界注意俗语的诗歌潜力。虽然这次比赛并不成功,但 1441 年被公认为十五世纪文学的转折年。

十五世纪意大利文化和文学发展新阶段的特点,首先是人文主义的"人的发现"与文艺复兴的艺术形式的发现,两者相得益彰。现在,艺术形式彻底摆脱了与宗教道德说教的干系,不再只被看作是外壳,是"盖布"。美丽的形式成为有内容、有自身独立价值的东西,因为人们认为形式表现了真实世界的客观美。在十五世纪的美学里,"盖布"的形象为"镜子"的形象所取代。

十五世纪下半叶,意大利的人文主义者——道德问题作家、教育家和政治家——首先是诗人、画家和新柏拉图主义哲学家。但他们并不因此就不是语文学家。皮科·德拉·米兰多拉在与埃尔莫劳·巴尔巴罗争论时,不是要求自己和柏拉图学园的朋友们放弃 studia humanitatis 和本世纪上半叶的"语文人文主义",而是要求摆脱在人文科学界开始出现的令人讨厌的学究气。在波利齐亚诺、蓬塔诺、马鲁尔、桑纳扎罗的笔下,为人文主义所复活的拉丁语成为民族诗歌的语言和表现意大利文艺复兴的艺术意识的有机形式。但是,波利齐亚诺、蓬塔诺、桑纳扎罗已经不只是用拉丁语写作了。他们同洛伦佐·美第奇、路易吉·浦尔契、马苏乔·瓜尔达蒂一起广泛使用俗语——从十五世纪四十年代起,它又像在彼得拉克和薄伽丘时代那样,成为文艺复兴的意大利的第二文学语言了。



佛罗伦萨卢切莱府邸 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂
1446—1451年

·95

十五世纪的城市民间文学仍在中世纪和早期文艺复兴的传统的范围内发展,没有产生出什么有影响的作家,也许只有一个例外,那就是佛罗伦萨人多梅尼科·迪·乔万尼。在文学史上他以绰号"布尔基耶洛"(1404—1449)留名,他以alla burchia(随意)的风格写喜剧体讽刺诗。布尔基耶洛本是个理发师,在三十年代,他的理发馆像个俱乐部。他写的十四行诗有一个由任意行数的三韵句组成的结尾,布尔基耶洛在这种诗里嘲笑科西莫·美第奇和他的支持者,通过滑稽地模仿彼得拉克派诗人的唯灵论隐喻(如"白色的希望,淡蓝色的叹息"),来嘲笑他们。他描写物的世界,以之与描写人的内心世界的诗相对。在他的诗里,离奇地冲突着的不是思想,而是物品。布尔基耶洛以及他的继承者(如安东尼奥·卡梅利,绰号"皮斯托亚")代表着文学中的人民的、但几乎还未受到人文主义思想触动的潮流。这股潮流正逐渐地汇集到文艺复兴民族文学的大河中来。在十五世纪下半叶,人文主义和民间文化明显地互相吸引。在城市民间文学中,信任地、善意地、现实主义地再现现实的物质尘世方面(首先是城市日常生活)的倾向加强了(《阿尔洛托神父的滑稽故事》),这不能不说是受到《十日谈》的影响。在这一时期,"素朴的现实主义"与民间口头创作结合,甚至渗透到晨

祷的赞美歌和费奥·贝尔卡里(1410—1484)的"宗教表演"中。十五世纪的传教士,如著名的方济各会修士、锡耶纳的贝尔纳迪诺,在和平民来往时不仅考虑他们日常的世俗兴趣,还吸收了世俗新文化的成果。贝尔纳迪诺在布道和讲述劝诫故事时,大量使用谚语和幽默的开场白,插科打诨,还引用但丁、彼得拉克、维吉尔、亚里士多德和柏拉图的诗文。他的布道不仅使老实巴交的市民听得津津有味,也使波吉奥、瓜里诺·瓜里尼(维罗纳的)这样一些精于品评演说术的行家赞叹不已。他和画家弗拉·安杰利科一样,试图把冷峻的中世纪上帝人性化,把他从清冷的天宫请到百花盛开的地上。

文艺复兴文学的影响,首先是薄伽丘的影响,在十五世纪一些出色的民间散文作品中也可感觉到,如佚名的《镶嵌工匠和木刻匠格拉索的故事》和寓言小说《波利菲洛梦中的爱情搏斗》(其作者相传是特雷维索的修士弗兰切斯科·科隆纳)。

另一方面,在十五世纪,民间文化也开始越来越明显地影响人文主义者的作品。威尼斯人莱昂纳多·朱斯蒂尼安(1388—1466)早已成功地利用方言抒情诗(民间诗歌、短八行诗、赞美诗)的韵律形式,而且他能如此忠实地传达威尼斯民间口头创作的特质,以致他的大部分诗篇作为无署名的民歌("威尼斯民歌"和"朱斯蒂尼亚纳歌曲")迅速传遍意大利。但是,在十五世纪上半叶,朱斯蒂尼亚纳的试验只是个别的现象,不能代表这一阶段的文学。到了这个世纪的下半叶,情况大为改观。有计划地把俗语作为新的民族文学的语言来研究,是这一时期的人文主义者的一件令人瞩目的工作。在这个时期,出来捍卫俗语的是本世纪中叶最伟大的人文主义者莱·巴·阿尔贝蒂。他写道:"我承认古代拉丁语是很丰富、很优美的,但是我不明白为什么要这么憎恶我们今天的托斯卡纳语,全盘否定用这种语言写作的东西,连最优秀的作品也不能幸免。"在克里斯托福罗·兰迪诺为《神曲》所作的诠释和有关彼得拉克的《歌集》的讲义中,在《致费德里科》(其作者大约是波利齐亚诺,它早于《阿拉贡杂集》)、在洛伦佐·美第奇为他自己的十四行诗写的《诠释》中,还有其他一些作品中,都试图批判地认识十三至十四世纪的俗语文学遗产,证明但丁和彼得拉克的诗歌以及薄伽丘的散文作品《十日谈》一点也不比古希腊罗马的最高范本逊色。同时,不论伟大的十四世纪作家的语言或古代作家的风格是怎样的,对于十五世纪第二阶段的人文主义者来说,都不是什么仿古的或纯形式模仿的绝对范本。瓦拉的"西塞罗体"本已受到波吉奥和巴诺尔米塔的抵制。对十五世纪下半叶的大多数意大利人文主义者来说,模仿经典作家(现在,不仅古代作家,而且连但丁、彼得拉克、薄伽丘都被他们视为经典作家)要有独创性;模仿被认为是在追求美学上的完美方面与古人竞赛,是在自己身上复活真正的、

完整的新人。用菲齐诺的话来说，就是人文主义者“在唤醒文学的同时也生下自己”。新的文学理论与新的意识形态有极为密切的联系。十五世纪的人文主义者之转向俗语并不是返回到十四世纪的人所用的“高雅的俗语”，而是在新的历史条件下，在当代语文文化的所有最新成就的基础上发展他们的传统。用人文主义精神深入细致地研究他们，这不是阻碍，而是有助于意大利文学语言的完善。

·96

研究民间口头诗歌的创作形式和体裁，这二者是齐头并进的。波利齐亚诺、浦尔契、洛伦佐·美第奇、博亚尔多直接转向民间创作。他们把民间诗歌提高到一个新的历史阶段，大胆采用它的形式来树立自由的、“神性”的人这一人文主义理想。他们常常把人和艺术家、诗人相比（俄耳甫斯的神话传说）。正是在这一时期的诗歌和造型艺术（彼耶罗·德拉·弗兰西斯加、吉兰达约、乔凡尼·贝里尼、曼坦那、韦罗基奥、波提切利）中，萨卢塔蒂、布鲁尼、波吉奥、马内蒂、瓦拉等人的人文主义理想得到最充分和最完美的体现。

十五世纪下半叶，意大利文化的复兴高潮来得很迅猛，而且波澜壮阔。人文主义者开始认为他们高于他们所尊崇的古人，在一段时间里，他们开始觉得没有任何东西能限制他们的旨在从道德、美学上改造世界的活动。十五世纪下半叶的文艺复兴意识形态总的来说洋溢着乐观主义，这出自对大自然的信任感和对人的创造力量的信心。

文艺复兴文化高潮的出现有其一系列的社会历史原因。1453 年，君士坦丁堡陷落，逃到意大利的希腊人给了人文主义以新的推动力，尤其在佛罗伦萨，由约翰·阿吉罗普洛斯（1410—1490）创办的一所哲学学校和菲齐诺的学校唱对台戏。1453 年以后，意大利的人文主义文化不仅是古罗马，而且是埃拉多斯[1]的历史继承者。恩格斯在《自然辩证法》里写道：“新时代是以返回到希腊人而开始的。——否定的否定！”[2]现在，每一个有教养的人都应知道荷马和柏拉图。波利齐亚诺要人相信：“在佛罗伦萨，名门大家的孩子们说起阿提喀[3]方言是那么纯正和流利，简直使人以为雅典不是给蛮族毁了，占领了，而是自愿搬到佛罗伦萨来了。”威尼斯的阿尔多·马努齐学园的会员们彼此之间只用希腊语交谈。在此之前和之后，意大利都没有这么多第一流的古希腊语文学家；在威尼斯和佛罗伦萨出版的希腊古典作家的作品，印刷之精美，数量之多，也是空前绝后的。

---

① 古希腊人对其国家的自称。——译注

② 《马克思恩格斯全集》第 20 卷，人民出版社 1971 年，第 531 页。——译注

③ 古希腊的一个地区，是雅典的所在地。——译注

土耳其入侵的危险迫使意大利各邦国减少内讧。1454 年，在洛迪签订了和约。佛罗伦萨参加了威尼斯共和国和米兰大公国缔结的条约，和它们结成“神圣同盟”，连教皇和阿拉贡的阿方索也加入这个同盟。此后的四十年里，意大利享受着和平和独立的幸福生活，起领导作用的是“豪华者”洛伦佐治理下的佛罗伦萨。

正是这个时期，十五世纪文化最为繁荣。在十五世纪即将结束之际，马尔西利奥·菲齐诺自豪地高呼：“如果有哪一个世纪应当称作黄金世纪的话，毫无疑问，那就是那个遍地涌现璀璨的天才的世纪。我们的世纪正是这样的世纪。这是任何一个愿意注意到它的出色发现的人都深信不疑的。”

97·

早在 1465 年，浮士德博士的德国徒弟施魏因海姆和潘纳茨就在罗马附近的萨贝利科隐修院里装置了意大利第一部印刷机。此事对欧洲人文主义发展的巨大影响，一点也不亚于拜占庭皇帝的死。1467 年，印刷机在罗马开印了，1469 年在威尼斯、1470 年在米兰和维罗纳，后来在佛罗伦萨和那不勒斯也都先后有了印刷机。费德里科·迪·蒙泰费尔特拉这样一些珍本收藏家徒然咒骂了这种没有灵魂的“机械艺术”。十五世纪末，意大利全境都有了印刷所。到了下一世纪初，意大利已刊印了差不多所有拉丁语和希腊语经典作家作品的“初版本”。它们和意大利人文主义者的作品一起在各地广为流传。印刷术加速了人文主义文化的统一，到了十六世纪统一的人文主义文化已取代了中世纪类型的宗教统一。


PROLOGVS. 1

Prohemium Marsilii Ficini Florentini in epistolas suas. S. in primum librum ad Iulianum Medicem. V. Magnanimum.

MARSILIVS FICINVS IVLIANO MEDICI. V. MAGNANIMO. S. D

MAGNVS Cosmus Magnanime Iuliāe auus tuus patronus sæpe platonicū illud habebat in ore: nihil ad ægregias res agendas accōmodatius eē q̃ prudentiū doctorūq; uirorū beniuolentiā: Nullūq; certius argumētū esse uel iustitię prudētieq; q̄ si amici huiusmōi adsint: uel iniustitię & iprudentię q̄ si desint. Autē hoc Platonis nostri pceptū. Cosmus re ipsa et multomagis q̄ uerbis in oī eius uita pbauit uir certe pceteris diues pecuniarū. Longe ditior holum: prudētię iustitięq; ditissimus. Atq; id quod rarissimū & mirabile ē filiū & nepotes huius pis thesauri reliqt heredes. Quo fit ut in Iuliano meo senē illū ex quo unico post deū salus mea pendebat agnosca. Nemo est igit̄ quē magis saluere cupiā q̄ Iulianū. Atq; id qdē quotidie deū precor & obsecro. Vt aūt tibi animi mei uotū affectumq; certius declararē: uolumen primum eplarum ad amicos meorū tibi amicorum regi dedicare decreui. Quo & amici omnes ad unum præcipuum referantur amicum: & tu i his legendis: quotiens salutem legis: totiens Iulianum a Marsilio itelligas salutari.

De fœlicitatis desiderio.

Cosmus Medices Marsilio Ficino Platonico: S. D.

COntuli heri me in agrū charegium: nō agri sed ai colēdi gratia: Veni ad nos Marsili qprimū. Fer tecū Platonis nostri librū de sūmo bono Quē te isthic arbitror iā e græca lingua i latinā ut pmiseras transtulisse. Nihil enim ardentius cupio: q̄ quæ uia commodius ad fœlicitatem ducat cognoscere. Vale & ueni non absque orphica lyra.

Quæ sit ad fœlicitatem uia.

Marsilius Ficinus Magno Cosmo. S. D.

VEniā ad te cū primum potero q̄ libētissime. Quid. n. gratius q̄ in charegio hoc ē gratiarū agro una cū cosmo gratiarū patre uersari. Interi accipe paucis q̄ apud Platonicos uia sit ad fœlicitatē accōmodatissima. Et q̄uis existimē non oportere ei uiā mōstrari qui ppe iā puenit ad calcē: desiderio tamē tuo & iabsentia & in psentia obsequendū eē censui: Omnes hoies bene agere hoc est bene uiuere uolūt. Bene autē uiuent si bona illis adsint q̄ plurima. Bona uero hæc dicūt. Diuitiæ: sanitas: forma: robur: nobilitas generis: honores potētia: prudentia: pterea iustitia: fortitudo: tēperantia: & pceteris oibus sapientia: quæ qdē uim oēm fœlicitatis cōplectit̄. Fœlicitas quippe in pspera optati finis cōsecutione consistit. Id autē in singulis facultatibus sapiētia præbet. Siquidē periti tibicines qd tibiarum usus reqrit optime cōsecunt̄. Et eruditi grāmatici qd ad literas tum legendas tū scribendas ptinet. Sapiētes quoq; gubernatores d pspetum nauigationis portū pceteris assecunt̄. Necnō belli dux sapiens qd ad militiā attinet tutius expedit. Et sapiēs medicus melius adopratā pducit corporis ualitudinē. Quāob-

《书信集》的一页 菲齐诺 1495 年 威尼斯出版

但是，平衡是不牢靠的，因为在相当程度上它是建立在“肥人”和下层平民之间的不稳定的内部政治平衡上的。葛兰西认为，十五世纪下半叶“是意大利历史上资产阶级力量从蓬勃发展转为迅速衰弱的关键阶段”。在东方，土耳其的地位巩固了；而在西方，则有西班牙和葡萄牙的崛起。意大利的对外贸易凋敝，使意大利在经济、政治和生活方面出现了封建倒退的倾向，这个倾向在下一个世纪里更是暴露无遗。在十五与十六世纪之交，意大利进入长期的政治危机和某种程度的经济

危机时期。危机产生的原因，主要不在于发现美洲，而在于意大利城市国家的阶级结构妨碍民族的统一，而在此时，法国、西班牙和英国都已先后变成中央集权的国家。1494 年，欧洲文艺复兴的故乡在经济上是先进、繁荣的，而且还很富裕，但却无力抵挡查理八世的军队长驱直入。法国和西班牙统治的时代开始了。

所有这一切不能不影响到人文主义的思想意识和文艺复兴的文学。极端反民主政体的国家政权的加强使人文主义者的许多政治伦理幻想破灭了，令他们产生了“神性的人”的理想与现实——首先是政治现实——完全不能相容的感觉。可是诗人和艺术家们不愿放弃这个理想，于是便试图把它带到反人性的现实以外去。十五世纪下半叶，文艺复兴的诗歌和造型艺术一派繁荣景象，但公民热情却有一定程度的削弱，消极情绪有所增强（菲齐诺的新柏拉图主义），描绘与理想化的大自然和谐相处的理想的人，这种创作开始在文学中起着巨大的作用（波利齐亚诺、桑纳扎罗）。十五世纪末的作家对人具有无限力量这一点的信心已蒙上忧郁的阴影，这是由于他们隐约感到意大利民族已大难临头，但是自己却无能为力。

4. 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂和佛罗伦萨的人文主义

莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂（1404—1472）的创作，葛兰西认为是十五世纪智力活动的“文学顶峰”。阿尔贝蒂不仅是个创作道德劝善著作的语文学家、政治家和精通古典文化的行家（他年轻时写的喜剧《斐洛多克斯》曾一度被人文主义者误当做古罗马戏剧家的作品），而且是艺术理论家（《论建筑》、《论绘画》三卷、《论雕塑》）、天才的建筑师，他与哥特式彻底决裂，为文艺复兴的经典风格奠定基础（佛罗伦萨的卢切莱府邸、佛罗伦萨圣玛丽亚新教堂的立面、里米尼的圣安德烈大教堂都是他的作品），他还是雕塑家、画家、诗人、考古学家（《罗马城描述》）、数学家（《数学游戏》）、物理学家、音乐家和竞技运动员。在他身上体现了他本人所表述的那种和谐的、全面发展的和积极活跃的人的理想——uomo universale[①]，这正是他的前人所幻想过的、他的优秀的同时代人所追求的理想。

阿尔贝蒂在创作中所依靠的是十四世纪末至十五世纪初的人文主义者所提出的个人主义和人类中心论的关于世界的构想。在他这里，现实的、尘世的、内心自由的人最终成为衡量万物的道德尺度和美学尺度。阿尔贝

① 意为“万能的人”。——译注

蒂使有点静态的“神性的人”的概念获得积极的动力：阿尔贝蒂从自然的要求出发，得出了必须积极地、创造性地对待世界的结论。他说：“人生在世不可因碌碌无为而空悲切，应当干一番惊天动地的伟大事业。”

98·

阿尔贝蒂并不是命运的宠儿。青年时代他饱受疾病、贫穷和亲朋歧视之苦，他的传记的佚名作者说，阿尔贝蒂的一生和他的创作提供了一个实例，说明人能够做到他想做的一切。

阿尔贝蒂出生于热那亚。他的祖辈支持佛罗伦萨的梳毛工人起义，因此在起义被镇压之后，他们也被逐出佛罗伦萨。莱昂·巴蒂斯塔在帕多瓦和博洛尼亚受教育（在帕多瓦，他的老师是加斯帕里诺·巴尔齐扎）。这位人文主义者懂事以后的大部分生涯是在罗马度过的，但是在精神上、内心里，他不是与教皇的都城，而是与人民的佛罗伦萨、与它的民主传统息息相通的。他是一个彻底的无神论思想家和艺术家。他对教会的批判超出十五世纪一般的反对教权扩张和揭露修士伪善的水平，他的批判涉及整个宗教。在阿尔贝蒂的人文主义的世界构想中排除了上帝和天意，这使他一下子面对一个典型的文艺复兴问题：英勇精神与命运的关系问题，也就是说，在一个不受任何人支配的、陌生的，甚至敌视人的世界上，人是否可能实现个人自由和自我肯定。还在阿尔贝蒂早年的著作中，这个问题就已经是一个主要问题了。

怀疑主义是阿尔贝蒂创作第一时期（用拉丁语写作的喜剧《斐洛多克斯》[①]以及其他一些作品）的代表性特点，也使他接近于卢奇安。这个特点还表现在《宴席上的谈话》中。这是一部用优美的拉丁语写成的作品，他花了多年的心血，直到1438年才完成，是十五世纪文学中一部最深刻、最有分量的传世之作。《宴席上的谈话》的课题是哲学、教育方面的。青年阿尔贝蒂在《厄运和命运》中描述了人类生存条件的悲惨，宣告神是万恶之源。之后，在对话录《故人》里，他已得出自由只有死人才有份的想法，这多少顺理成章地使他认为生存是荒谬的。照《宴席上的谈话》的总的思想来说，面对不可避免的命运法则，个人的英勇精神是无能为力的。但是，阿尔贝蒂把命运的法则看作是自然规律的表现，因此，贯穿整个谈话的是这样一个思想：人不可放弃英勇精神，甚至在明知命运是不可逆转时也不能放弃，因为阿尔贝蒂相信人和世界之间的不和谐是可以克服的。

青年阿尔贝蒂创作中的悲观主义调子，是由于把人文主义的“神性的人”的理想与当代社会现实相对比而产生的。但是，在十五世纪中叶，个人

---

① filodoxeus，字面意思为“沽名钓誉”，写作年代不迟于1424年。——译注

主义的人文主义的危机还没显露出来，因此，生活与理想之间的矛盾不是使阿尔贝蒂逃避现实，而是执著地要使人文主义理想植根于广阔的、传统上属于人民的土壤中，通过认识自然规律来克服个人自由与客观必然性之间、英勇精神与命运之间的矛盾。阿尔贝蒂之转向俗语和艺术、工艺，其历史用意正在于此，这也是他创作的第二个时期，即佛罗伦萨时期的代表性特点。在这一时期，他写出了关于艺术的长篇论著和几部主要的道德、哲学对话录，它们往往有两个文本——拉丁语本和意大利语本：《论绘画》(1435)、《论雕塑》、《论建筑》(1485)、《论家庭》(1433—1443)、《忒奥泽尼斯》(1444)、《论心灵的平静》(1442)，等等。

采用俗语写作是阿尔贝蒂的人文主义民主精神的表现，是与民间的艺术、技术文化建立密切接触的一种尝试。民间艺术技术文化通过工艺生产领域而与文学世界密切接触，可是在这之前，一般来说，却为人文主义者所忽略。正是阿尔贝蒂教导意大利艺术家以新的眼光看生活，这在形成造型艺术的文艺复兴风格方面起着重要的作用。与民间艺术文化的联系是双向的：阿尔贝蒂在使佛罗伦萨的画家和工艺美术家接受人文主义对世界和人的观点的同时，也使自己接受了他们的趣味和理想，这更增强了他对自然的文艺复兴式的信任感。成年的阿尔贝蒂对人的内心和谐的认识是与造型艺术中的美结合在一起的，在他看来，艺术美乃是与人相对的世界的规律的反映。阿尔贝蒂关于艺术的论述与他的道德哲学论著有着内在的联系，对人的本性、人的活动的目的、人模仿自然的道德美学意义等概念性问题给予了回答。阿尔贝蒂确信："伟大、美和尊严寓于万物自身之中"，也就是说，它们是世界的属性——客观存在的、理性、可以认识的属性。他谈到必须"模仿自然这位一切形式的最优秀的画家"，为此必须研究"自然据以创造万物的规律"。理智使人与自然结亲，在自然里，理性表现为客观的规律性。对阿尔贝蒂来说，模仿自然这一思想消除了英勇精神与命运之间的矛盾。画家模仿自然，可以自由地创作美妙的作品；而哲学家乃至任何一个人模仿自然，则可以达到内心的和谐和幸福。阿尔贝蒂不再把命运看作是盲目的、不可战胜的力量。他写道："在公民事业中，在人们的生活中，我们要毫无疑义地看重理智而不是命运，看重理智而不是机遇。"(《论家庭》)

·99

在对话录《论家庭》及其诠释论文中，阿尔贝蒂接触到时代的社会伦理问题和政治问题。他根据意大利的历史经验和佛罗伦萨商人的活动力，确信人有与命运抗争的能力。虽然各地以长老会议形式出现的国家政权的强化也使他感到忧虑，不过，社会政治分析在阿尔贝蒂的著作中并不占多大的分量，对他的"人是万能的"构想也只有间接的影响。对阿尔贝蒂来说，

自然比社会更大,确切些说,自然包容着社会。他认为,健全社会生活的途径不在改造国家,而在巩固家庭;他的理想与其说是自由国家的公民,不如说是拿自己的"经营才干"来与封建阶级的谦恭和慷慨、与莱昂纳多·布鲁尼型的佛罗伦萨人文主义者的公民政治思想相较量的"家长"。在阿尔贝蒂的著作里,内心和谐是达到了,但代价却是忽视世纪最尖锐的思想矛盾,削弱公民热情,有点儿落后于时代地把佛罗伦萨"肥人"理想化。在十五世纪中叶,这种理想化与十五世纪人文主义的民主精神并不矛盾,而且与平民反暴政制度的立场相联系。但是与此同时,它也把时代的现实历史矛盾弄得神秘起来,预示了文艺复兴的人文主义思想体系的分化——在下一世纪初,这种分化将清楚显露出来。葛兰西把阿尔贝蒂的"万能的人"的理想拿来一方面与卡斯蒂利奥内的"侍臣"相比,另一方面与马基雅维利的"新型君主"相比,认为"阿尔贝蒂代表资产者"。阿尔贝蒂所取得的和谐是不稳定的,因而在他后期的一部著作《摩摩斯,又名论国君》里,他又回到了《宴席上的谈话》里的卢奇安式的怀疑主义了。

阿尔贝蒂的同时代人、佛罗伦萨的人文主义者心目中的理想人物,是既从事科学研究和自由艺术创作,又积极参加政治活动的公民。他们对和谐的理解是:humanitas 的要求与社会责任之间的平衡。他们和阿尔贝蒂一样,也转向用俗语写作,努力恢复与佛罗伦萨的平民阶层的文化和政治联系。在佛罗伦萨,人文主义者代表着与日益强化的美第奇家族元首政体对立的反对派知识分子。

诗人、国务活动家马泰奥·帕尔米耶里(1406—1475)便是他们当中的一个。他的传世之作包括几部用拉丁语写的历史著作(《编年史》、《攻占比萨》、《昔时》)和两部用意大利语写的大型作品:对话录《论公民生活》(1430)和三韵句哲理长诗《生命之城》(约 1460 年)。帕尔米耶里在对话录中捍卫佛罗伦萨的自由,把西塞罗、昆提利安、普卢塔克的格言应用于当代,描绘出理想的公民的形象——把共和国的利益和它的政治统一置于一切之上的人。长诗《生命之城》被斥为异端,作者因此被革出教门(此书在十九世纪之前一直不为世人所知)。帕尔米耶里在此诗中用梦幻文学的形式叙述源出于奥利金(三世纪上半叶)[①]的关于人是由不参与上帝和撒旦之争的天使变来的学说,顽强地捍卫着意志自由。

十五世纪中叶,佛罗伦萨的历史学家和回忆录作家乔万尼·莫雷利、戈罗·达蒂、乔万尼·卡瓦尔坎蒂继承了萨卢塔蒂和布鲁尼的伦理政治传

---

① 奥利金(约 185—约 254 年),古代基督教希腊神甫的主要代表之一。——译注

统；本世纪下半叶，继承这一传统的有多纳托·阿恰约利和阿拉曼诺·里努奇尼。多纳托把布鲁尼的《佛罗伦萨史》译成意大利语(1473)，因为他认为"任何一种幸福越是容易让人理解、在人们中扩散得越广，那它就越巨大越完美"。多纳托继续说："毫无疑问，了解历史是极为有益的，尤其对于那些治理国家和参与政府工作的人。"多纳托·阿恰约利不怀疑人民应当参与管理国家。他是熔柏拉图和亚里士多德的道德、政治学说于一炉的阿吉罗普洛斯的学生，他认为正义是最高的幸福，对他来说，正义不仅体现法律精神，而且体现一切国家结构的精神。正义保证个人和城市共和国两者的要求的和谐。对正义必胜的信心表现出人文主义知识分子对人的理智的信赖，也表达了他们的希望——通过开明的、有共和精神的国君有可能理性地改造社会。 ·100

莫雷利、达蒂、卡瓦尔坎蒂、阿恰约利、里努奇尼等人对现存的暴君制度所持的反对派立场既表现在他们忠心"谏君"，也表现在他们歌颂造反者和古代的"革命家"。值得一提的是主张共和的人文主义者是同情斯特凡诺·波尔卡罗的，此人1453年试图在罗马举行起义，反对教皇，打倒神权政治，建立共和国。阿·里努奇尼把波尔卡罗比作布鲁图，他甚至说波尔卡罗的反教会的叛乱是本世纪最伟大的事件。

里努奇尼传世的著作有一些希腊作品的译本：《历史札记》(其中描绘了"豪华者"洛伦佐的预兆不祥的肖像)和拉丁语的《关于自由的对话》(1479)，后者在粉碎帕齐阴谋(1478)后不久即写成。不论是底层平民还是"肥人"上层人士都不支持这一阴谋。因此，在《关于自由的对话》里不只是歌颂古代的反暴政斗士阿尔摩狄奥斯和阿里斯托希顿、布鲁图和卡修斯，而且还试图解释为什么人民的佛罗伦萨竟会接受美第奇家族的暴君政治，为什么"父"是英雄，"儿"却不是好汉。

洛伦佐·美第奇独裁统治的加强，向共和派提出了寻求更有效地接近人民的途径的必要性。有一个时期，阿恰约利和里努奇尼这一类人文主义者不得不离开舞台。

专横的洛伦佐不是压制佛罗伦萨的人文主义运动，而是赋予它新的性质。别看洛伦佐是个蛊惑人心的人，他却建立起了与民间文化的接触，其广泛程度不仅超过里努奇尼和阿恰约利，甚至超出帕尔米耶里和阿尔贝蒂所能达到的程度。在一段时间里，他把当时意大利最优秀的作家和思想家都延揽来了。这批人(例如洛伦佐的好友路易吉·浦尔契)是地地道道的民间作家。就连"最残忍的暴君"本人也写出了诸如《巴尔贝里诺的年恰》这样的东西。但是，在洛伦佐周围，独立的政治思想却逐渐泯灭了。

5. 佛罗伦萨的柏拉图学园

有时人们是这样描绘十五世纪知识界氛围的变化的：上半叶，控制人文主义者头脑的是《政治学》和《伦理学》的作者亚里士多德；下半叶，则是柏拉图。这不对。从彼得拉克起，柏拉图就对意大利文艺复兴的人文主义意识形态的形成起作用了。但是，如果说十四世纪末至十五世纪上半叶的人文主义者读的是《理想国》（他们感兴趣的首先是它的社会政治乌托邦）、《斐多篇》、《高吉阿斯篇》、《苏格拉底的辩护》的话，那么，洛伦佐·美第奇周围的人文主义者主要则是读柏拉图的阐述爱和美的理论的对话集——《会饮篇》、《斐德罗斯篇》、《伊安篇》了。柏拉图被他们纳入后期希腊哲学和早期基督教的新柏拉图主义传统。这样理解柏拉图使洛伦佐圈子里的人重新萌发了对但丁、彼得拉克和"温柔的新体"派诗人的强烈的兴趣。

人文主义的新柏拉图主义在十五世纪下半叶好似成了佛罗伦萨的官方哲学思想，虽然它与国家政治并无直接的联系。它的中心是柏拉图学园——一个人文主义团体。他们在菲齐诺的卡雷吉别墅（这是科西莫·美第奇送给他的）或"豪华者"洛伦佐的郊外庄园里聚会。关于这个学园，克里斯托福罗·兰迪诺在其《卡马尔杜尔谈话录》和菲齐诺为柏拉图的《会饮篇》所作的《诠释》中，都有精彩的介绍。

马尔西利奥·菲齐诺（1433—1499）是位多产作家。他的思想对整个欧洲文艺复兴文化都有巨大的影响。青年时期，菲齐诺曾一度迷上了卢克莱修，这在他的《论享乐》（1457）里留下了痕迹。科西莫·美第奇对柏拉图主义的人文主义者、希腊人乔治·杰米斯图斯（他的笔名普莱桑更为人知）的某些大胆思想很感兴趣，在他的再三敦促下，菲齐诺便潜心研究起柏拉图哲学来了。菲齐诺把这位伟大的雅典雄辩家的全部对话集和差不多全部新柏拉图主义的文献都译成拉丁语，其中包括普洛提诺斯、波尔菲里奥斯、阿特那哥拉斯、扬布利科斯、普罗克洛斯、普塞洛斯、色诺克拉底、斯珀西波斯的著述以及据说是赫耳墨斯·特里斯美吉斯托斯撰写的作品，包括《皮曼德罗斯》。菲齐诺自己的著述除《柏拉图〈会饮篇〉诠释》之外，值得一提的有专篇论文《论基督教》（1474）、《柏拉图神学》（又名《论灵魂不灭》，1482年）、《论生命》（1489）和《我的辩护词，驳费拉拉的反基督者》（1498年，萨沃纳罗拉被处死后不久写成）。此外，他还留下大量向欧洲各地宣传他的思想的书信。

101 ·

菲齐诺不是传统意义上的哲学家。他创作了直觉艺术的世界画卷，在这里，概念和范畴是由神话观念、象征、形象和隐喻来表现的，其中最重

要的是爱情、光明和美的形象。菲齐诺的认识主要是美学认识，或者说神秘论的美学认识。菲齐诺的新柏拉图主义是在两条战线的斗争中形成的：一方面是反对中世纪阿威罗伊派和阿弗罗狄西亚的亚历山大的追随者的思想中的唯物主义倾向；另一方面是反对基督教的教义：他和普莱桑、阿吉罗普洛斯一样，企图把基督教纳入某种人类自古就有的“普泛宗教”内。这个斗争是为了人和人的自由而进行的。在菲齐诺看来，如果感觉到了人是不死的、是宇宙生命的一部分，那么，这种感觉就会赋予生活以意义，给予人以自由。而宇宙归根结底就等于上帝，它就是绝对真理、幸福和和谐。正是对美好事物的爱把人引导到上帝那里。马尔西利奥·菲齐诺摒弃了人文主义关于人的尊严的概念，从而达到新的超验世界。但是，菲齐诺的宗教意识与中世纪的基督教是有区别的，它根本上是主张信教自由的，具有文艺复兴的反禁欲主义精神。菲齐诺的哲学使尘世的美与和谐充满崇高精神，因此对文艺复兴的诗歌和造型艺术产生了难以估量的影响。在本博和菲伦佐拉关于爱情的论文中，在十六世纪的彼得拉克派诗人的抒情诗中，在米开朗琪罗和托·塔索的诗歌中，在波提切利、西尼奥雷利、拉斐尔和提香(《天国的爱与尘世的爱》)的绘画中都可以看到菲齐诺的影响。

菲齐诺还不是泛神论者，但已经把上帝与万物的普遍本质等同起来了。照他想来，灵魂不仅人有，土地、水、空气和火也都有。这就把人和其余的自然视为同类了，同时又把人放在自然之上，因为人的灵魂保留着神的反光。在菲齐诺的心目中，人几乎等于万能的上帝。

菲齐诺和他的追随者赞美人的无限的创造潜力。他们认为，人的尊严主要不是在于改造尘世现实，而是冷眼观察尘世和彼岸世界的美。如果说阿尔贝蒂认为美是物质的客观属性的话，那么，对菲齐诺来说，“美乃是神的面容上焕发的光彩”。克里斯托福罗·兰迪诺根据菲齐诺的这些思想发展了源于柏拉图的《伊安篇》的灵感论，认为灵感乃是“神的着迷”。

在十六世纪，菲齐诺的人文主义的新柏拉图主义在意大利境外广为流传。英国的约翰·科利特、法国的勒菲弗尔·戴塔普尔、德国的皮尔克海默和罗依希林都积极宣传菲齐诺的观点。

参加柏拉图学园的皮科·德拉·米兰多拉(1463—1494)并不同意菲齐诺的许多思想。他的世界观里的泛神论倾向表现得要比《柏拉图神学》的作者确定得多。在皮科身上，静观和对存在这一哲学问题的兴趣既没有背离文艺复兴时代的认识尘世现实的渴望，也没有背离对某些人文主义者所热衷的占星术和法术的理性否定。他写道：“著名的‘认识你自己’的口号激发和鼓励我们去认识整个大自然，因为人和大自然差不多是结下了不

· 102

解之缘。”

皮科·德拉·米兰多拉在欧洲几所著名大学接受了良好的教育，除了拉丁语和希腊语，他还掌握了古希伯来语。他试图依据阿威罗伊和阿弗罗狄西亚的亚历山大的唯物主义，柏拉图、普洛提诺斯和普罗克洛斯的唯心主义和希伯来神秘哲学的智慧，创造出混合主义学说。万能的人要求万能的哲学宗教。这是这个世纪的主要思想之一。

1487年，皮科·德拉·米兰多拉来到罗马并宣布他准备在学术界和神学界全体人士面前就逻辑学、哲学、修辞学、数学、物理学、神学等方面的九百个结论（conclusiones）进行辩论。在他的《结论》之前有一篇拉丁语的《论人的尊严》。这是一篇哲学诗，是十五世纪人文主义最雄辩有力的宣言之一。在诗中，皮科广泛阐发了关于意志自由的理论，以上帝的名义向人讲了下面这段名言："我不把你造成天国的，也不把你造成尘世的；不把你造成必死的，也不把你造成永生的；为的是让你，自由而高明的雕塑师能把你自己塑造成你所喜欢的形象。"皮科宣称，哲学的目的在于消灭"压制、分裂和蹂躏不安的灵魂的"神学争论，并在哲学世界和友谊的基础上建起人类内部的思想统一，因为友谊"能使一切灵魂不仅和谐地生活于高于一切理性的统一的理性，而且能以一定的方式融入统一的整体"。

这种思想在教皇的罗马是得不到支持的。部分结论被定为异端，英诺森八世明令禁止辩论，皮科则回敬以《辩护词》。于是教皇宣布全部结论都是有罪的。皮科躲过宗教裁判所，逃往法国，但还是在那儿被捕，投入监狱，由于洛伦佐·美第奇的说情才得以获释。这之后，皮科便定居在佛罗伦萨。在这里，他与波利齐亚诺特别接近，在一生的最后几年里则与萨沃纳罗拉接近。他在佛罗伦萨完成了两部哲学巨著——《七天》（1489）和《论存在的和唯一的》（1492）。前者试图在对《创世记》卷首诗进行哲学和语文学诠释的基础上对现实作出解释；在后一著作里，皮科运用广博的知识，通过细致的历史学和语文学观察和机智俏皮的假设，把各派各家的哲学思想和宗教信仰协调起来。

与马尔西利奥·菲齐诺相比，皮科更常使用俗语写作。他的《释吉罗拉莫·贝尼维耶尼的爱情诗》是用俗语写的，其中详细阐述了柏拉图学派对爱和美的观点。皮科论证说，内心自由的人既可能升华到天国的、心智的爱，也可能堕落到尘世的爱。天国的心智的爱"可以称为人的完美的本性的爱"，它可以使人达到如此完美的程度，"使得自己的灵魂与理智充分结合，由人变成天使"；而尘世的爱则使人产生与他能在其中发现美的肉体结合的情欲。

6. 洛伦佐·美第奇

新柏拉图主义的人文主义者有时也写诗：兰迪诺写有拉丁语哀歌集《桑德拉》，皮科用俗语写了许多婉约的十四行诗。但是十五世纪下半叶，决定佛罗伦萨和整个意大利诗坛面貌的不是哲学家，也不是语文学家，而是路易吉·浦尔契、安杰洛·波利齐亚诺和洛伦佐·美第奇这样一些诗人。洛伦佐的创作好像成了连接浦尔契和波利齐亚诺，连接菲齐诺学园的人文主义的新柏拉图主义和文艺复兴的俗语诗歌的纽带。在十五世纪最后三十年里，佛罗伦萨文艺复兴诗歌正处在它的第二个繁荣时期。

绰号"豪华者"的洛伦佐·德·美第奇(1449—1492)无疑是那个时代最聪明、最卓越的国君，也是一位优秀的诗人。兼备这两样才能，即使在文艺复兴这个群星璀璨、人才辈出的时代也是很难得的。同时代的人对此已惊叹不已。马基雅维利写道："在他身上活着两个不同的人，由几乎不可能的联系结合在一起。"在洛伦佐的诗人世界里存在着文艺复兴精神的和谐；但是作为佛罗伦萨的统治者，他吞并沃尔泰拉，残酷镇压帕齐阴谋的参加者。在抒情诗人和统治者之间实在不可能有什么内在联系。洛伦佐的政治与他的诗歌作品是不可调和地矛盾着的。但正是这种矛盾使他的创作成为十五世纪文学中一个不仅具有代表性，而且很重要的现象。

·103



《为舞蹈而作的雅歌》佛罗伦萨版的里封
洛伦佐·美第奇 1533年

洛伦佐的文化政策是经过深思熟虑的。他对柏拉图学园采取支持的态度，这是一个关心在知识界传播哲学的国家首脑的态度，因为至少哲学是不会颠覆这个国家的。基于政治上的利益，他关心狂欢节、民间娱乐和节日活动。马基雅维利写道："他的目的在于维护城市的福利、人民的团结和贵族的荣誉。"

洛伦佐就其教养和美学思想来说，可算作十五世纪下半叶从

佛罗伦萨民间文化中大量吸收养分的典型的人文主义者。作为一个作家来说，他是在菲齐诺、阿吉罗普洛斯、兰迪诺以及路易吉·浦尔契的影响下成长的。浦尔契非常熟悉俗语，是个信念坚定的反柏拉图主义者，看上去甚至是个无神论者。洛伦佐在使俗语变成为新意大利文学语言方面，走得比阿尔贝蒂更远。他深入了解、研究城市民间口头创作，大胆试验使用俗语和各种各样的民间创作形式、韵律和体裁。因此他的创作风格多样。洛伦佐的诗歌试验并非件件成功，他的许多作品显得不统一，但这是探索，它促成了波利齐亚诺、博亚尔多、桑纳扎罗的艺术成就。

在洛伦佐·美第奇创作的第一个时期(1473—1477)，源于彼得拉克派的新柏拉图主义传统的作品（叙事诗《争论》、三韵句谐趣诗、爱情十四行诗）和依托于民间口头创作传统的作品（《巴尔贝里诺的年恰》、《宴会》、《鹰猎》）构成两条平行线。第一条线的独创性较差些。例如，在长诗《争论》里，洛伦佐只不过举例说明了菲齐诺的《柏拉图神学》的某些原理而已。他的一些描写佛罗伦萨日常生活的作品倒是有趣得多。在这类作品里，洛伦佐的细节描写接近于具有朴素的现实主义的民间诗歌。从这个意义上说，用八行诗写的篇幅不大的《巴尔贝里诺的年恰》最引人瞩目，它可能是据民间作品加工而成的。此诗是以纯朴憨厚的农民瓦莱拉讲述年恰的优点的形式写的。但时时都可感到在瓦莱拉的背后有个精英洛伦佐在讥笑傻小子的爱情和他对美的过分物欲的理解。叙事诗是喜剧性的，但喜剧性并没有转化成讽刺性，农民的形象尽管是用揶揄的笔调写的，但还是很有生活气息。比较起来，《鹰猎》和《宴会》(又名《醉汉》)就不那么生动了。这两部长诗是叙述性的，它们分散为个别的喜剧场面和肖像。《宴会》是通过讽刺性的模仿对比手法（与彼得拉克的《凯旋》、但丁的《神曲》以及新柏拉图主义的爱情观对比）来加强喜剧性的。在洛伦佐的诗里，新柏拉图主义者的“神的狂态”是与被描写为世界普遍状态的醉态相对照的。

洛伦佐的《贾科波的故事》是按《十日谈》的风格传统写的，接近于民间现实主义作品。描写了一个傻里傻气的市民受僧侣安东尼奥的愚弄，劝妻子委身情夫的故事。故事具有强烈的反神权意味：贾科波的愚昧是他的盲目信仰的直接后果，而僧侣安东尼奥则被写成奇丑无比。洛伦佐这篇故事的情节看来是对马基雅维利的《曼陀罗花》有影响的。

104· 洛伦佐创作的成熟时期(1477—1492)的特点主要由三韵句牧歌（《阿波罗与潘》、《科林托》）和八行诗叙事诗（《龙涎香》、《爱的森林》）来表现。这个时期以诗集《释我的几首十四行诗》开始。此书在1481年前后写成。在这本书里，洛伦佐受到彼得拉克和“温柔的新体”派诗人的经验的启发。就外在结构形式而言，它像《新生》，但没有但丁的“罗曼史”的完整性。散

文体的诠释仅限于以菲齐诺的新柏拉图主义精神解释抒情诗的场景，在由诠释散文架构起来的诗篇里，洛伦佐背离了自己早年喜剧体作品里所表现出来的现实主义精神，陷入了永恒的爱的神秘世界，并把它说成是达到完美的途径。

洛伦佐试图把这之前他创作中的两条平行线交接起来，为此，他写起神话牧歌。在它们的形象和场景中，透过新柏拉图主义的三棱镜折射出民间诗歌的真实的自然之美。因此，就连直接取材于奥维德作品的洛伦佐的神话，也没有变成文学虚构，而是成为历史上新型的、典型文艺复兴式的反映现实的形式。这里，洛伦佐不仅接近于波利齐亚诺，还接近于波提切利和十五世纪其他伟大的艺术家。

洛伦佐·美第奇在描写自然的恬适清丽时差不多总流露出生命短暂、韶光易逝的慨叹，因而，他一方面赞美官能的享受，另一方面则遁入永恒的美与和谐的世界，不过他对这个世界的描写仍然是以尘世的自然界为素材的（如《爱的森林》中对黄金时代的描绘）。在洛伦佐成熟时期的诗歌中不仅反映了对人与自然的和谐的追求，还反映了这种和谐是难以达到的感觉。

洛伦佐的创作至终也没有抛弃传统上属于民间创作的体裁。他在晚年写了许多赞美歌、跳舞歌曲和狂欢节歌曲，其中有《酒神巴克科斯和仙女阿里阿德涅的胜利》和按照费奥·贝尔卡里的戏剧提纲写的《圣约翰和圣保罗》。但是在所有这些作品里，传统的形式都未能压抑诗人——新柏拉图主义者、自由思想者和现实的政治家的具有文艺复兴精神的个性。节日欢快的《酒神巴克科斯和仙女阿里阿德涅的胜利》渗透着意气消沉的享乐主义情调，而《圣约翰和圣保罗》则蕴含着对自由主义君主的赞美（背教者尤里安皇帝的独白），看来洛伦佐希望佛罗伦萨人民把他看成是这样的国君。

7. 安杰洛·波利齐亚诺

安杰洛·安布罗吉尼（1454—1494）出生于托斯卡纳的蒙泰普尔恰诺，这个拉丁化的城市名称给了他一个别名：波利齐亚诺。波利齐亚诺的一生是十五世纪人文主义者典型的一生。安布罗吉尼家族是普通的商人世家，但是诗人的父亲是律师，已属于新的知识分子阶层。1464年父亲死后（他没留给儿子什么钱财和关系），幼小的安杰洛来到佛罗伦萨，发愤攻读拉丁、希腊古典作家的著作。一个诗人的才华、语文学家的天赋比贵族的门第和银行家的贷款更有用的时代来到了。1469—1474年，波利齐亚诺在大学上学，听了约翰·阿吉罗普洛斯、克里斯托福罗·兰迪诺、安德罗尼科·卡利斯特的讲课。在大学的几年里，波利齐亚诺获得异常丰富的希腊、拉

丁和意大利文学的知识。与此同时，他与菲齐诺和柏拉图学园来往密切。但是，比起亚里士多德、柏拉图和普洛提诺斯，荷马更令他喜欢。波利齐亚诺比罗马古典作家更有勇气，决心用拉丁语的六音步来翻译《伊利亚特》。1470 年，他把《伊利亚特》第二歌的译文献给洛伦佐·美第奇。1472 年，又献上第三歌。翻译《伊利亚特》的前几歌是意大利文学生活中的大事。人文主义者纷纷盛赞译文韵味十足。但是，波利齐亚诺没有译出全诗。1475 年以后，波利齐亚诺转向研究亚历山大里亚时期和希腊化后期的作家，再没回过头来译荷马的史诗。他也用希腊语写诗，在去世前不久，他把用希腊语写的讽刺短诗汇编成集子。

《伊利亚特》的译文给波利齐亚诺叩开了美第奇家的大门：洛伦佐把家族收藏丰富的图书、古代雕塑和钱币供他使用。波利齐亚诺给洛伦佐当秘书，从 1475 年起，负责教育他的儿子彼耶罗和乔万尼，后者即后来的教皇利奥十世。

波利齐亚诺的主要著作是在 1470 年到 1480 年这段时间里写的。这是他的创作的第一个时期。洛伦佐使波利齐亚诺注意到民间诗歌的极为丰富的潜力。他们一起草拟了《致阿拉贡的费德里科》，这可说是新诗派的宣言书。1475 年，波利齐亚诺效法浦尔契，开始用俗语写叙事诗，后来题名为《比武篇》。此诗本要描写洛伦佐的弟弟朱利亚诺 1475 年在骑士比武中为了西蒙奈达·卡塔涅奥的荣誉而战所建立的骑士功勋。可是 1475 年 4 月 25 日朱利亚诺·美第奇被阴谋分子杀害。波利齐亚诺在拉丁语的《笔记》中记述了帕齐阴谋事件，而这部描写朱利亚诺的叙事诗写到第二歌的中间便也就搁笔了。

105·

1480 年，波利齐亚诺来到曼图亚，在两天里为宫廷庆典写出了诗剧《俄耳甫斯》，这是意大利文艺复兴时期最光辉的作品之一，受到普遍的赞扬。1480 年 8 月，诗人回到佛罗伦萨，应邀在大学里开设希腊语修辞学和拉丁语修辞学的讲座。从此开始了波利齐亚诺创作的第二个时期。在这个时期，他主要用希腊语和拉丁语写作。1480—1494 年讲授哲学和古典作家作品。在讲荷马作品时，作了两篇导言，一篇是散文体的《荷马简介》，一篇是诗体的《琥珀》，此诗组成《森林》四部曲之一，其他三部是历史文学叙事诗《斗篷》（为维吉尔《牧歌》写的导言）、《乡下人》（为维吉尔的《农事诗》和赫西奥德的长诗《工作与时日》写的导言）和《抚育》（对诗歌从产生到但丁、彼得拉克和洛伦佐·美第奇为止的哲学概述）。波利齐亚诺在讲授哲学时也都先作长篇导言，其自由的形式很像人文主义者的随笔。

但是，波利齐亚诺不是只研究语文学和哲学。人文学科的全部领域都是他的研究范围。和十五世纪大多数人文主义者一样，波利齐亚诺认为要

成为新人就必须懂得语言文学。波利齐亚诺不断完善萨卢塔蒂、布鲁尼、布拉乔利尼和洛伦佐·瓦拉的方法论原则，把语文科学作为人的人性的最直接和最真实的表现来研究。他所说的人是指在历史的具体环境中与周围世界、与文化和社会有联系的人，而不是游离于现实之外的抽象的个体。波利齐亚诺在诠释古代诗人、演说家和哲学家时，努力恢复曾孕育他们的古代文化，即具有真正的人性、真正现实的内容的文化。



《教皇洪诺留三世批准方济各会会规》的局部 湿壁画
多梅尼科·吉兰达约 安杰洛·波利齐亚诺 1438—1485 年
佛罗伦萨圣特列尼塔教堂的萨赛提礼拜堂

别看波利齐亚诺与美第奇一家关系很密切，他从来没有赞颂过洛伦佐的作为。他在创作中有意识地回避现实的政治，对之已不抱任何人文主义的幻想。但他的不问政治倾向是与众不同的。在十五世纪下半叶，波利齐亚诺使诗歌摆脱庸俗的政客，其态度之坚决与前辈人文主义者使诗歌摆脱宗教不相上下。他已不相信"文化"政治家们的善意，但和过去一样相信人文学科和诗歌（就这个词的本意而言）所肩负的推动文明的使命。波利齐亚诺虽然拒绝让人文主义诗歌涉及现时众人关心的问题，但却赋予它极为深刻的社会内容，因此在他那儿，优美的形式获得永久的意义，而且比任何抽象的论述都更加有力地肯定文艺复兴所发现的现实世界——自然和人——的价值。不应当把波利齐亚诺排除出十四至十五世纪人文主义发展的主线。使他跻身于十五世纪最伟大的人文主义者之列的，首先是他关于新人的构想——人是世界和自己的命运的自由的主宰者。照波利齐亚诺的设想，人并不是打从一开始就像神的。他之所以成为"尘世的上帝"是由于文化和诗歌对"自然人"的熏陶，文化和诗歌把个人主义的野蛮人变成理性的、社会的人。在这位人文主义诗人的心目中，诗歌是人类社会历史进化的强大因素。波利齐亚诺在《抚育》里阐发了艺术担负着推动文明的使命的思想，从而继承了但丁、彼得拉克、薄伽丘、萨卢塔蒂的伦理政治传统。在他那

儿，这个思想不是停留在抽象的思想的水平上，它变成了关于俄耳甫斯的神话诗——一首极为典型的文艺复兴人文主义神话诗。

安杰洛·波利齐亚诺不是佛罗伦萨的诗人，而是民族的诗人。在他的创作中，拉丁语诗歌和俗语诗歌互相滋养，相得益彰，它们是同一种新文化的两种表现形式。

在青年波利齐亚诺的拉丁语诗歌中，有相当部分是抒写爱情的。但是，爱情在他的诗歌中所扮演的角色与在彼得拉克和彼得拉克派诗人的作品中的不一样：在波利齐亚诺这里，爱恋之情不那么缠绵，但比较开放。这是因为文艺复兴诗歌所开发和创造出来的外部物质世界已大为扩大。对于波利齐亚诺来说，爱情首先是使人能够看到他周围现实的多彩多姿、美丽芬芳的众多可能性中的一个。对他来说，美人几乎是与欢乐的自然结合在一起，不可分离的。他青年时代写的《紫罗兰哀歌》便是例证。诗人望着姑娘送给他的一束花，在他的脑海里，婀娜的紫罗兰化成一幅把花儿和恋人合成美丽永恒的生命的图画。对文艺复兴的人文主义者来说，美是不朽的。

106·

但是，美只有在艺术中才能不朽。神话诗使它千古流芳。1473年，波利齐亚诺用拉丁语写了一首哀歌《悼阿尔贝拉·德利·阿尔比乔》。此诗从在佛罗伦萨邂逅那不勒斯公主埃莱奥诺拉开始写起，接着故事中断，插进一幅田园诗般的大自然图画，在这个背景上出现阿尔贝拉。在波利齐亚诺作品里，优秀人物是存在于与美丽的自然的和谐统一之中的。这种统一是文艺复兴式的理想的统一。阿尔贝拉确有其人，她是佛罗伦萨人，1473年去世。但诗里的她同时又是一位仙女。神话虚构有机地化入波利齐亚诺的诗人意识中。美丽的阿尔贝拉是因为诸神的妒忌而丧生的。诗人利用自己渊博的古代文化知识，创造了新的神话，它完全可以和古罗马的神话抒情诗相媲美，它还在哀歌中执行极为重要的艺术功能——它使阿尔贝拉生病、死亡这件事跳出日常生活的平庸境界。也像在古人那儿一样：涅墨西斯[①]，即拉努西亚责怪阿尔贝拉长得太漂亮。但阿尔贝拉正因为长得漂亮才不怕死："生既美好，死亦美好。"这里，波利齐亚诺继承的与其说是古典诗人的传统，不如说是发轫于彼得拉克的民族的、文艺复兴的传统。对阿尔贝拉来说，和《凯旋》里的劳拉一样，死就是一场甜美的梦。

波利齐亚诺用意大利俗语写的作品最常抒发的主题、情节和情绪也和他的拉丁语抒情诗一样，只是在这里，他的人文主义变得更富诗意。正是他的俗语作品，使十五世纪文学在从诗歌中发现世界和人方面迈出了新的

---

① 希腊神话中的命运女神、报复女神。——译注

一步。

波利齐亚诺曾尝试把古典抒情诗的形象和情节放进民间口头创作的形式中，不过他更常做的是模仿托斯卡纳民歌的诗歌结构，保留它的韵律结构和修辞手法。但是，波利齐亚诺绝不是复制托斯卡纳的多声部歌曲和叙事歌曲等，他是让它们的主题和场面透过人文主义文化的三棱镜折射出来。波利齐亚诺在忠实于民间诗歌的传统形式的同时，也在传统形式中表现自己新的人和诗的个性。他在这方面的根本革新表现在他不像彼得拉克派诗人那样转向古典传统和十四世纪纯文学传统，而是转向他同时代的佛罗伦萨城乡民间口头创作。十五世纪的民间诗歌滋养了波利齐亚诺的创作，但又在他那儿获得新的生命，而且由于吸收了高度的人文主义文化的理想而变得更加丰富多彩，获得艺术上的永生。

波利齐亚诺的俗语作品中最优秀的一部是《比武篇》。它的韵律形式使人可以认为，波利齐亚诺似乎是用城市文学（在佛罗伦萨，它仍然是平民文学）的某一体裁的传统写作这部长诗的。这种体裁的典型作品有路易吉·浦尔契的《焦斯特拉》、乔万尼·弗雷斯科巴尔迪的《打球》和弗朗切斯科·达·菲伦佐的《比武》。这几部叙事诗和《比武篇》一样，都是用八行诗写的。但是《比武篇》与市民叙事诗在形式上的关系大概也只限于这一点了；至于在内容上，它与意大利的骑士叙事诗和写比武的叙事诗都毫无共同之处。在《比武篇》里没有一个字是写比武本身的。 ·107

《比武篇》倒是与希腊化时期和罗马后期的斯塔提乌斯，特别是克劳狄安的赞词较接近。《比武篇》要是不使用神话，那是不可思议的。使用了神话就可以避免市民诗歌的那种凭借亲身经历进行的自然主义描写和散文式的平铺直叙，同时又使波利齐亚诺的这部诗超越宫廷文学的范围。诗里没怎么赞颂当朝的权贵，也很少提到历史事件和人物。诗中没有留下朱利亚诺·美第奇——洛伦佐的弟弟和共同执政者的一点痕迹，他变成了优秀的猎人尤利奥。他与西蒙奈达的爱情故事乃是在欢乐的大自然中发展的似神的人和似人的神的相互关系。正是《比武篇》的这种神话结构为淋漓尽致地抒发人文主义关于自由的、和谐的人的理想，提供了可能性。

《比武篇》的主人公尤利奥不是原始野蛮人，也不像粗鲁的亚梅托。他是一个狂热的猎人，但又是一个有新文化的人。尤利奥不是禁欲主义者，如果说他看不起那些“把蠢货叫做爱神”的人，那是因为爱情会夺去人的内心自由，因而也就夺去他的文艺复兴的美德——他的“高尚的本性”。尤利奥把内心自由的人和美丽的自然之间的和谐和爱情给人造成的心灵失调对立起来。在波利齐亚诺的这部长诗里出现了人文主义的安闲恬逸的田园生活。它具有确定的社会内容：尤利奥的理想状况被设想为全人类的理想状

况，是人类的“黄金时代”。在《比武篇》里，尤利奥的命运体现着人类的命运，而受到怠慢的丘比特则扮演着爱妒忌的命运女神的角色。

一个春天的早晨，尤利奥出去打猎，途中遇见一位美丽的少女——仙女西蒙奈达。读者如果用神话化的尤利奥的眼光看她，便会同他一道赞叹不已。西蒙奈达的美反映着春天绮丽的大自然，而春天的大自然又映衬得她更加美丽动人。她非常像波提切利名画《春》中的维纳斯。在《比武篇》中，波利齐亚诺的文艺复兴风格把自然和人神化，从而消弭了灵与肉的矛盾。西蒙奈达不单是一个尘世女子，她还是尤利奥所在的那个童话般美丽的此岸世界的精灵。正是她给这个世界带来自由和和谐。尤利奥突如其来的爱情并不只是丘比特施行诡计的产物。不，这是自然的人的自然的感情，是美丽的自然（他也是它的一部分）诱发的。尤利奥遇见西蒙奈达之后才认识到他周围世界的美，同时也意识到这美是脆弱、易逝的。但是，诗里并没有出现悲剧的紧张状态。波利齐亚诺仍然相信美是长存不朽的。在《比武篇》里，文艺复兴的安宁闲逸的田园生活表现为西蒙奈达的倏忽即逝的世界与维纳斯、女神和现实的永恒世界之间的相互反映。西蒙奈达的世界反映在维纳斯的世界里，同时把现实生活的温暖给了它；另一方面，西蒙奈达的世界与司爱女神的神话世界接触之后也获得了人文主义理想的完美和不朽。

当波利齐亚诺着手写《比武篇》的第二歌时，现实生活中的西蒙奈达·卡塔内奥死了。为什么第二歌里女神西蒙奈达的主题与死和厄运的主题交织在一起，原因就在这里。死去的西蒙奈达变成福耳图娜，于是文艺复兴文学的主要主题之一——命运和美德的相互关系问题进入波利齐亚诺的长诗。这个主题得到了乐观主义的解决。承认命运女神的威力，但并不因此而否定人的美德的威力，反而使之成为热烈赞颂内心自由的人的力量和活力的理由。波利齐亚诺不知道尘世与天国——神与人之间的不协调。在他的诗人意识中，只有美丽的自然的尘世才是真实的，而在尘世中，最高的价值是自由的人，是他的伟大力量——它不受命运的制约，而完全由他本人支配。人的英勇精神，他的美德只受另一个人的自由意志，即另一个人的美德的限制。为什么西蒙奈达离开尤利奥，而伽拉忒亚则嘲笑波吕斐摩斯[①]，原因就在这里。为什么人的意志的冲突在波利齐亚诺的文艺复兴意识中没有造成悲剧的可能性，原因也在这里。在《比武篇》作者的心目中，就连限

---

① 伽拉忒亚是希腊神话中的海中女神，海的化身，她爱上阿喀斯，而独眼巨人波吕斐摩斯单恋着她，出于嫉妒，他砸死了阿喀斯。阿喀斯的血流成河，流入大海。伽拉忒亚于是与爱人合成一体。——译注

制人的自由也是人的自由的表现，而且是人的威力无穷的又一明证。

《比武篇》在写到第二歌第三百六十八行时中断了。但并不是因为朱利亚诺·美第奇在1477年被阴谋分子杀害。只要愿意，波利齐亚诺完全可以把他的死利用到《比武篇》里，但是，那个时候他并不需要主人公死。长诗在极为乐观的调子中戛然而止，这正是它的文艺复兴典型性之所在。不过《比武篇》的乐观主义已经不是十五世纪上半叶的人文主义者的那种绝对的、破坏不了的乐观主义了。波利齐亚诺长诗的主人公刚刚表示准备投入他当代的佛罗伦萨的现实历史世界，恰恰在这里，《比武篇》中断了。这样，神话化的尤利奥便没能迈过人文主义田园生活的艺术界限。 · 108

在《俄耳甫斯》里，波利齐亚诺描写了英雄的死。这部诗剧与民间传统的联系比《比武篇》更密切。在《俄耳甫斯》里，佛罗伦萨城市民间文学的传统不只是掩护这位人文主义诗人在诗歌上所作的试验，而是作为它的结构上的有机组成部分，直接参与试验。波利齐亚诺在创作《俄耳甫斯》时甚至保留了佛罗伦萨宗教表演的外在特点，只把宗教情节和《圣经》人物换成古代情节和神话人物。在中世纪的宗教奇迹剧的基础上创作出世俗剧，它表现的是自由的人与美丽的自然的和谐这一人文主义的理想。

但是，在《俄耳甫斯》里，人文主义的乐观主义已经动摇了。这里，波利齐亚诺描写了诗歌改变事物的陈规陋习的力量。是诗歌的力量，不是诗人的力量。在他的诗剧里，俄耳甫斯并没有什么英雄气概，他并不打算同命运抗争，而只想得到它的怜悯。波利齐亚诺笔下的俄耳甫斯永远失去欧里狄克并不是因为他无力战胜自己的人的本性，而是因为他面对命运的作弄却束手无策。如果说内心平衡的尤利奥把爱情和自己与自然的和谐对立起来，因而舍弃爱情的话，那么，俄耳甫斯对女性的鄙薄却恰恰是由于他丧失了这种和谐。俄耳甫斯死了，然而诗剧里仍然没有悲剧，也没有悲剧性的东西。主人公内心的混乱没有形成为人物戏剧性格，也没有对作品的结构发生什么重大的影响。文艺复兴的形式仍是和谐的、田园诗般的。波利齐亚诺的诗像过去一样，以自己的音响肯定尘世的美与和谐。《俄耳甫斯》主人公的死只是表明这个和谐太过脆弱而已。

《俄耳甫斯》引出了大量的仿作。在它的直接影响下产生了尼科洛·德·卡雷焦的《刻法罗斯》(1487)和博亚尔多的《提蒙》(1497)。它的直系后代是托·塔索和巴蒂斯塔·瓜里尼的田园诗作品。但是，波利齐亚诺的田园诗并不只在社会上层圈子里流传。还在十六世纪它就与他的许多短篇叙事诗一起回到那给予他语言和想象的人民之中了，直到本世纪初还以《俄耳甫斯和美妙的七弦琴的故事》保留在意大利民间口头创作中。

8. 路易吉·浦尔契

路易吉·浦尔契与洛伦佐·美第奇和安杰洛·波利齐亚诺并称十五世纪佛罗伦萨三大诗人。在拉尔加街的美第奇家里,人文主义者的学识和民间笑话同样受到重视。在具有人民精神的佛罗伦萨,骑士主题在民间狂欢节活动中得到发展。正是在这里产生了新型长篇史诗——《大摩尔干提》。

杰出的意大利诗人路易吉·浦尔契1432年诞生于一个古老的圭尔弗派的家庭。从年轻时起,他就把自己的命运与美第奇家联系在一起了。1467年,浦尔契肩负外交使命去比萨,后来又出使那不勒斯王国宫廷,游说阿拉贡人加入反土耳其联盟,在这里,他甚至还用当地方言写了一首致王国人民的十四行诗。1473年,浦尔契与卢克雷齐亚·德利·阿尔比齐结婚,但这并没有改变他的行踪无定的生活。他继续频繁出使,在某次执行任务时客死帕多瓦(1484)。



《摩尔干提》的插图 木刻版 浦尔契 1500年 佛罗伦萨出版

浦尔契在各种体裁上试验过自己的才能。他为庆祝洛伦佐在1469年比武中的得胜而写了叙事诗《焦斯特拉·洛伦佐》,但是它的八行诗显得不那么流畅,没法与波利齐亚诺的《比武篇》相比。吉吉(佛罗伦萨人都这么称呼浦尔契)以明显的讽刺性摹拟精神写的诙谐叙事诗《迪科马诺的贝卡》

近似美第奇的《巴尔贝里诺的年恰》,讲的是一个有点傻气的山民努托的故事。浦尔契生动描绘了农民的生活习俗,诙谐地夸张了某些细节。例如,诗人把那个名叫贝卡的女主角写成有点瘸,一只眼睛有白翳,嘴上长胡须,但是这副模样并不妨碍努托像瓦莱拉那样,十二分热烈地夸耀自己的情人。

路易吉是个极爱争论的人,这表现在他的几首反对马齐奥·弗兰科的十四行诗和反对菲齐诺的诗中,因为前者企图败坏他在洛伦佐心目中的形象,而后者,浦尔契怀疑他不信神。

关于巨人摩尔干提的那部叙事诗,浦尔契是1461年开始创作的。1476年出版,共有二十三歌(这个版本已失传),1483年出版了全诗,共二十八歌,为区别于第一版而称为《大摩尔干提》。

浦尔契十分熟悉骑士诗的名作,利用了在民间说书人中广为流传的关于查理大帝的奇遇传说。诗人善于生动、俏皮地——虽然有点儿粗俗地——讲述逗人发笑的故事,在《摩尔干提》里便运用了这种技巧,在最严肃的场合用上三两句讥讽,有意识地降低主题和性格的庄严性。许多诗句洋溢着健康的幽默感和世俗的怀疑论精神。 ·109

浦尔契以无名诗人的长诗《奥尔兰多》的情节为蓝本,后五歌则取材于《西班牙征战》。但浦尔契加进了新情节,完全改变了重点,使自己的《摩尔干提》具有了全然不同的另一种风格和性质。《摩尔干提》与这之前经民间加工改编过的法国骑士史诗在风格上的基本差别是:故意滑稽地叙述情节,有血有肉地表现人的生活。浦尔契成功地赋予骑士诗以英雄喜剧性质。在《摩尔干提》里,查理大帝成了智力有限的皇帝,他损失了最精锐的部队,还继续信任、重用叛徒加诺(即加奈隆);他的骑士四肢发达、胃口奇好,但却才智贫乏。长诗的主人公成了奥尔兰多的侍从,替他背武器;他不是使用棒槌,而是用教堂的钟锤作武器;他战胜大鲸,却被小虾咬了后跟而丧生。民间诗歌的现实主义精神、可笑与严肃、信神与不信神、幼稚无知与真正的科学性的萌芽,这些都同时并存于这一部作品中。

诗的情节是"断裂"的,常常从一个人物的冒险故事跳到另一个角色的风流韵事。骑士们没有忘记调情逗乐,但恋爱插曲没有明显影响叙述和人物的性格。骑士们也干出一些有失骑士风度的事来,例如在布隆多宴会上成了隐身人的里纳尔多的勾当,图尔皮诺吊死马尔西利奥,骑士们彼此之间和与巨人之间不断的对骂,等等。甚至在严肃场合,浦尔契也能轻而易举地让人忍俊不禁:奥尔兰多的灵魂变成鸽子卡住大主教的喉咙,主人公死后响起的雷声是天堂的大门的砰砰声,而主人公与一匹名叫威廉蒂诺的马诀别的描述显然是模仿《罗兰之歌》里罗兰与剑诀别的桥段:"罗兰请求原谅/马儿好像微微睁开眼/向骑士点头表示宽恕。" ·110

喜剧因素和讽刺性模仿的因素体现在三个主要人物——摩尔干提、马尔古蒂和阿斯塔罗蒂的身上。摩尔干提属于心地善良、头脑简单的巨人，他的智力与他强大的体力不相称，与马尔古蒂相遇后，这一点表现得更加突出。奥尔兰多在惩治了两个巨人后在木片、树枝、泥巴搭成的城堡里找到摩尔干提。巨人在骑士的威吓下很快就皈依了基督教。摩尔干提胃口无比之大：他可以吃下一整只大象、一整只野牛，但是他的贪食并不违反自然，也不是胡闹，而是早于高朗古杰[1]和卡冈都亚[2]的庞大固埃式的饕餮。诗中的摩尔干提有许多可爱的地方：他忠于友谊，保护弱者，同情朋友的不幸。摩尔干提生性寡言语，重行动：在遭到暴风雨袭击之后，他以身体作桅杆支撑着船帆，并击退了想把船弄翻的大鲸。

在诗中，马尔古蒂出场较少。他是个饶舌鬼，打诨者，贪淫好色，暴饮暴食——吃喝嫖赌偷，无所不干。他诡计多端，作恶累累。他比任何人都好吹嘘自己，他的生活哲学很简单："我的德行就是吃喝赌。"他美滋滋地向摩尔干提吹嘘自己的过去。他不是一个虔诚的天主教徒，他的自白流露出文艺复兴时期的自由思想：

> 马尔古蒂回答说：我没有信仰，
> 既不信白，也不信黑。
> 我说的是真话，我的嘴巴不撒谎。
> 不过我倒很崇拜阉鸡或野鸡，
> 崇拜啤酒。要是没有啤酒，
> 那就甜酒，用它代替也行。
> 我有了一种巨大的信仰，
> 我相信这信仰能拯救我。
>
> 你想知道我有什么信仰？
> 一个希腊修女在布尔西给了我生命，
> 那是贾尼拜罗管辖的地方，
> 我的父亲是神父。笛子的旋律
> 使我神往：我先唱了
> 特洛伊的歌，我编了无数
> 赞美赫克托尔和阿喀琉斯的歌，

① 亦译"大肚量"。——译注

② 亦译"高康大"。这两人都是拉伯雷《巨人传》主人公庞大固埃的祖先。——译注

不是一首，是千百首。

当三弦琴使我厌烦时，
我便弹肩上的箭和箭筒。
我的神父结束了神圣的一生，
他是在争吵中被我打死的。于是我
丢下清真寺，连同土耳其人和希腊人的罪孽。
（我没有其他的朋友）……

马尔古蒂没有坚定的道德原则，他像列那狐或后来的巴汝奇和西班牙无赖。马尔古蒂的贪吃具有淫欲的性质。在佛洛里内塔的父亲请他吃饭时，他毫不客气地利用了主人的殷勤好客：他狼吞虎咽，这还不够，他又把羽毛也咽下去，以便呕吐，好重新再吃一通。马尔古蒂连死也死得奇特：他看到自己的靴子挂在一只猴子身上，忍不住大笑，就这么笑死了。

这部长诗最生动、最可笑的情节之一是里纳尔多和里恰尔代托兄弟俩骑马奔去救援基督徒，原来这两匹马是魔鬼阿斯塔罗蒂和法尔法雷洛变的。路上，阿斯塔罗蒂宣称他是信奉天主教的，说基督教是唯一真正的信仰。

浦尔契要人相信，阿斯塔罗蒂这个形象似乎是在波利齐亚诺的影响下产生的。在这个形象中有对人文主义争论的讽刺性反响，在魔鬼的话中既可听到《圣经》的说教，也可听到关于天使堕落、失去天堂和创造世界的议论，还可听到关于“蹠者”的国家和人民的议论。在魔鬼阿斯塔罗蒂的议论中，除了文艺复兴精神对宗教的嘲笑之外，还反映出浦尔契对当代科学的态度：他是赞同托斯卡内利[①]的世界形成说的，对浦尔契的柏拉图主义抱着几分讥讽的态度。

浦尔契好像不讲究语言，他满口俚语俗语，他的作诗法并不很准确，经不起推敲。但是外表上的疏漏却与周密构思的自由形式和平民倾向有关。有时他开玩笑地滥用拉丁语，特别是在涉及教会和宗教问题的地方。

喜剧体骑士传奇文学传统的一个最近的继承者是泰奥菲洛·福伦戈。他在十六世纪初写了一部诙谐叙事诗《奥尔兰迪诺》。浦尔契既通过福伦戈，也多多少少直接对拉伯雷产生过明显的影响。《摩尔干提》的第一个法语译本作于 1519 年，显然拉伯雷是读到的。在叙说庞大固埃的家谱时提

① 保罗·托斯卡内利(1397—1482)，意大利医生和地质学家。据说哥伦布 1492 年航行去美洲时曾使用他绘制的地图。——译注

到了摩尔干提(第二部第一章)。把摩尔干提和弗拉卡苏斯与菲埃拉勃拉斯[①]相挨着排列并不是偶然的。摩尔干提的一些特点,从饭后用松针剔牙的习惯和非同一般的食量到对马尔古蒂友谊的忠诚,都在一定程度上与卡冈都亚和庞大固埃相呼应。巴汝奇在很多方面借鉴于马尔古蒂——犯有七十七条死罪的人。没有《大摩尔干提》就无法理解整个后期文艺复兴——不论是阿里奥斯托的自由遐想,或是拉伯雷,甚至莎士比亚、塞万提斯这些作家的热情奔放的民间狂欢和现实主义因素。这些作家与浦尔契的关系不是直接的继承,而是同属一个类型,因为浦尔契是十五世纪文化中非常强劲的民间力量的代表。

9. 马泰奥·博亚尔多和文艺复兴骑士叙事诗

费拉拉比其他城市更早废除公社制度成为君主国。早在十三世纪,费拉拉的统治权就落入埃斯泰家族手里,从十五世纪起,这个公国成为意大利封建倒退的重要中心之一。它在经济上十分依赖威尼斯,但是竟能不卷入其掠夺性战争,并把摩德纳和雷焦吞并过来。费拉拉的统治者用种种方法(如及时中断不利的结盟,广泛利用联姻关系等等)巩固了自己的地位,达到权力集中。十四世纪末,费拉拉办起一所大学,引来了众多人文主义者、诗人和艺术家。费拉拉的封建结构助长了对骑士制度的理想化和赞美;在宫廷贵族中,中世纪的过去仍然是活生生的现实。正是在费拉拉有可能形成发展文艺复兴的骑士传奇叙事诗并产生文艺复兴时期三个著名诗人(先是博亚尔多和阿里奥斯托,后来是塔索)的必要前提。如果说在产生于佛罗伦萨的骑士叙事诗中可以感到民间传统的强烈影响的话,那么在费拉拉的骑士叙事诗中更明显的是与地方贵族的关系。在他们的圈子里,人文主义思想与封建社会的许多观念纠缠在一起。

马泰奥·马利亚·博亚尔多,即斯坎迪亚诺伯爵,1441 年出生在雷焦附近一个古老的城堡里。虽然博亚尔多家具有贵族名门孤芳自赏的特点,不过即便是他们也开始对科学和文学产生兴趣了。博亚尔多的童年是在舅父的监护下在费拉拉度过的。他的舅父蒂托·韦斯帕夏诺·斯特罗齐是一位人文主义者和著名的新柏拉图主义诗人,他指导外甥学习历史和古典诗歌。

博亚尔多积极参与公国的生活——参加豪华的庆典、执行各种外交使

---

① 亦译"石敢当"。——译注



《热恋的奥尔兰多》米兰版的插图 木刻版 博亚尔多 1518 年

命,深得费拉拉统治者的信任,但博亚尔多感到担任公职是个沉重的负担。一般说来,无须夸大等级环境对这位人文主义诗人的影响,他并不嫌恶健康的民间幽默,他忧虑的是整个意大利民族的不幸,而不是狭隘的费拉拉的不幸。博亚尔多死于 1494 年,即法国入侵意大利的那一年。入侵使诗人中断了《热恋的奥尔兰多》(即《热恋的罗兰》)的写作。

博亚尔多早年的文学试笔包括十首牧歌式的抒情诗和翻译。这些诗颇为优美,但有点追求华丽的辞藻。他翻译希罗多德和色诺芬以及阿普列尤斯和科内利乌斯·内波斯的作品。博亚尔多用三韵句编译卢奇安的《提蒙》,并加以改编,他用同样的诗格写了关于风行的纸牌游戏的叙事诗《塔罗基》。

1478—1483 年间,博亚尔多写了五首颂扬埃尔科莱·埃斯泰的牧歌式抒情诗,另有五首则是抒写诗人对安东尼娅·卡普拉拉的恋情的。但是作为一个诗人,博亚尔多最能充分表现自己的一部作品是《歌集》,后来他仿照奥维德,把这本诗集题名为《Amorum libri tres》(《爱情论》),这是十五世纪最优秀的抒情诗集。

本书分三集,每集由五十首十四行诗和十首其他的诗组成。《歌集》虽然有彼得拉克的影响,但博亚尔多能独辟蹊径,以十五世纪人文主义的精神,同时又相当真实地描写自己对安东尼娅·卡普拉拉的爱情。第一集写

· 112

爱情的产生和最初的欢乐。坠入情网的诗人怕见人,他觉得大自然更可亲,鸟鸣更好理解。第二集写诗人获悉情人喜新厌旧之后的痛苦。他寻找可以托付自己的疑虑和感情的对象,他找到了,这就是星星、月亮、黑夜、朝霞。但是,有时气愤和不满会取代牧歌般的情调,于是十四行诗里便冒出冷言冷语。最后一集,即第三集则唱出悲观的低调。安东尼娅的出嫁埋葬了一切希望,博亚尔多陷入了对轻浮而"迷人的女郎"的痛苦的思念之中。

不仅在抒情诗中,而且在著名的叙事诗《热恋的奥尔兰多》中,博亚尔多都是爱情的歌手。《热恋的奥尔兰多》的头两卷是 1483 年在威尼斯出版的,但是把冷冰冰的查理大帝的骑士写成热恋的人的想法可能在费拉拉时就已产生。在这首长诗里,英雄史诗人物罗兰变成了爱得发狂的骑士。在文艺复兴的叙事诗里出现中世纪的阿尔达显然是不合时宜的,于是和改变了面貌的英雄在一起的是四处游历的任性的震旦公主安杰丽嘉。全诗充满了爱情主题和最令人难以置信的骑士冒险故事,书名《热恋的奥尔兰多》就已确切点明了这一点。

博亚尔多与浦尔契不同,他似乎相信自己的诗人的幻想和骑士的幻想。他觉得决斗和骑士功勋不只是闲来无聊时臆想出来的东西。他们强烈的感情,浪漫的激情使诗人赞叹,特别是当他把这与同时代的费拉拉人的卑贱的情欲相对比的时候。博亚尔多任凭想象力驰骋,描绘神奇的冒险行动。但是在描写人的感情,在认识高尚的榜样的力量和人性的真正表现方面,博亚尔多是真实的。不过,诗人对奥尔兰多的诗歌世界的真实性还不是深信不疑的,因而对许多问题采取了揶揄讥讽的态度,虽不如浦尔契那么明显,但已含有阿里奥斯托的叙事诗那种快乐的、玩世不恭的态度的萌芽。

叙事诗的情节围绕奥尔兰多展开。在这里,奥尔兰多已从法国中世纪叙事史诗中的英雄变成文艺复兴时期传奇故事中的角色了。奥尔兰多是个冷酷、英勇的战士,但在爱情问题上却孩子般幼稚、羞涩、优柔寡断。在看到安杰丽嘉时,他魂不守舍。他不了解女人的手段,没看透她的狡黠。英雄战胜龙、巨人,下潜到摩尔干纳的水底洞穴,救出骑士和妇女。他出于天真的、个人主义的单纯,竟能在最困难的时刻离开查理大帝的封建国家,祷告上帝让基督徒们吃败仗——这样他们便会感到需要他,他便能立功,从而得到安杰丽嘉。虽然博亚尔多是个爱国诗人,对近年来日益严重的来自土耳其方面的威胁亦不无忧心,但实质说来,博亚尔多和他的奥尔兰多既不是埃斯泰家族治下城邦国家组织的斗士,也不是基督教思想的斗士。

博亚尔多在他的叙事诗里差不多取消了伊斯兰教和基督教战士之间的界限,因为他们都是按照同样的骑士规范生活的。勃兰迪马尔特十分痛快地改宗基督教,而奥尔兰多也能够忘记自己的基督教责任,原因就在这里。

博亚尔多抛弃了中世纪按宗教信仰区分人的原则，提出了新的原则——按忠诚与否把骑士分为正直的和不正直的。诗中的叙述一般是严肃的，但有时夹进讥讽。诗人在许多场合加进了喜剧性细节（例如里纳尔多与巴卢甘特的争吵），在图尔皮诺、阿斯托尔福、布鲁内洛（有点像马尔古蒂）的性格中掺进了喜剧特点。

在诗里，安杰丽嘉在骑士、魔法师、巨人、鬼怪，总之在读者从前不熟悉的一些人物的簇拥下出现。这些人物是博亚尔多臆造出来的。马尔菲扎、菲奥德斯皮纳、罗多蒙特、德拉贡蒂纳、阿尔奇纳、阿里达诺、马尔福斯托、梅迪科科等等，都是这样的人物。博亚尔多取的新名字很少雷同。女主角成为中心人物。绝色佳人带来了纠纷和动荡。由她的美色带来的祸害并不亚于海伦。由于她，奥尔兰多踏上遥远的征途；由于她，昔日的朋友干戈相见，戟折人亡……终于，就连安杰丽嘉这样不懂爱情的也知道了爱情，在神泉的影响下，她疯狂地爱上里纳尔多。可是当里纳尔多也爱上她时，她却不爱他了。诗人塑造的女性形象特别成功。她们个个栩栩如生，胜过男子形象。所有登场的人物，不分信仰和民族，都慑服于不可抗拒的爱情的力量。

全诗的统一性是通过叙述语调的一致，而不是通过围绕着奥尔兰多展开的事件来达到的。

传统的说书人在每首歌的开头照例有一段宗教说教，《热恋的奥尔兰多》取消了这个旧套，诗人宁愿代之以简单提一下前面讲过的事情、议论几句命运的多舛、人世的不平。作者有时出现在主人公身边，他的抒情的插叙既给诗文增色，也对变化迅速而难以捉摸的情节发展起一点缓冲作用。一般来说，博亚尔多这部叙事诗的典型特点是故事发生的地点经常改变：巴黎、阿登高原、布列塔尼、广阔的鞑靼草原、印度的一些神奇的角落。虚构、异国情调的幻想，对作者所属的那个阶层的读者来说是百读不厌的，这个阶层的最后一个人物便是一百五十年后那位著名的曼却穷乡绅[①]了。

在描写决斗、战争、与怪物和魔法师相遇等事情上，博亚尔多是很富于创造性的，虽然他的玄想是依据民间口头创作、骑士传奇故事、布列塔尼传奇、有关查理大帝的法国叙事诗和薄伽丘等的故事。博亚尔多的叙事诗也使人联想到古典作家的作品：奥尔兰多的急性子有点像阿喀琉斯，鲁杰罗——埃斯泰家族的始祖——有点像恺撒族的“祖先”埃涅阿斯。

博亚尔多确实具有无穷的想象力，他不能也不想使自己的史诗呆板、四

① 指塞万提斯的堂·吉诃德。——译注

平八稳，在他的笔下，开放的形式、自由的结构比浦尔契表现得更明显，这种结构通过阿里奥斯托和塞万提斯，一直传到十九世纪，并成为新艺术的原则。

一个佛罗伦萨人和一个费拉拉人差不多同时提笔写作，虽然写的都是骑士，但绝少相似。浦尔契对骑士传奇小说采取讽刺性模仿、怀疑主义和讥笑的态度，而博亚尔多则希望认真讲述骑士和骑士阶层。浦尔契较接近加洛林王朝的法国叙事史诗（摩尔干提和马尔古蒂的题材除外），而博亚尔多则更喜欢圆桌故事的绚丽多彩。但是两位诗人都为十六世纪的艺术铺路，阿里奥斯托的叙事诗形式上继承了博亚尔多，但却把费拉拉诗人和佛罗伦萨诗人的创新之处兼收并蓄了。

10. 十五世纪下半叶那不勒斯的人文主义

十五世纪下半叶，那不勒斯成了文艺复兴文化的一大中心。和佛罗伦萨一样，在这里，新的哲学语文学的世界观念成为产生新的散文和诗歌的基础。蓬塔诺的创作活动便是在那不勒斯展开的。这里产生了十五世纪最优秀的故事作品——马苏乔的《故事集》，桑纳扎罗也是在这里写出了《阿卡迪亚》——十六世纪全欧洲都在模仿的作品之一。那不勒斯王国在经济、社会和政治上是落后的，但这并没能阻碍文艺复兴文学的产生。不过这种落后性赋予那不勒斯的文艺复兴运动一系列特点，使它既不像美第奇统治下的商人的佛罗伦萨的文艺复兴运动，也不像骑士小城费拉拉的文艺复兴运动。

临近本世纪末，那不勒斯王国的状况变得十分糟糕。意大利人文主义者的庇护者——以“宽宏者”闻名的阿拉贡的阿方索死后，由他的私生子费兰特继位，在意大利史上称斐迪南一世（1458—1494）。他聪明，但傲慢、残忍、无德。斐迪南一世和他同时代差不多所有的意大利国君们一样，为了达到政治目的，可以不择手段，无恶不作。国王为了自己的权力而削减了贵族的封建特权。在他统治的年代，贵族的叛乱和农民大规模的骚乱此起彼伏（1459—1461）。骚乱被无情地镇压下去了，可是斐迪南一世也没能把那不勒斯王国变成中央集权的国家。他希望建立稳定的财政基础，为此对贸易实行国家垄断，这就窒息了那不勒斯市民的经济积极性，从而失去了中等阶层对他的支持，而在十五世纪的意大利，中等阶层是社会制度稳固的基础。当1494年法国国王查理八世大军压境、准备在那不勒斯王国恢复安茹王朝时，不论斐迪南一世还是接替他的阿方索二世都已无力对法国人实行哪怕是象征性的抵抗了。

那不勒斯文艺复兴文化的命运是与阿拉贡家族的命运相连的。斐迪南一世一贯与罗马教皇不和,他充分了解他可以从马内蒂、瓦拉和诺尔米达的后继者发展出的完善的人文主义思想中得到什么政治好处。这驱使他与世俗知识界寻求联系。他的宰相安东内洛·彼得鲁奇便是洛伦佐·瓦拉的学生,是个学问渊博的人。他不遗余力地重金延聘语文学家、诗人和建筑师。一些大学者在那不勒斯大学授课:朱利亚诺·马约、希腊人康斯坦丁·拉斯卡里斯(1484年,波利齐亚诺的学生弗朗切斯科·普奇接替了他)、哲学家乔万尼·阿塔尔多——诠释未被神学化的真正的亚里士多德思想的著名学者。在那不勒斯,教会没有多大影响,在大学的课堂上有时会冒出异常大胆的思想。在这里,卢克莱修的唯物主义是人所共知的;在这里,吉罗拉莫·塔尔亚维比哥白尼更早地捍卫古希腊毕达哥拉斯派学者菲洛劳斯的地球围绕太阳旋转的假说。在那不勒斯,国家与教会的不和有利于形成一种精神上的自由主义气氛,即使在十五世纪,这也是非同一般的。知识分子与宫廷的关系使他们能在王国乃至整个意大利的社会生活中发挥一定的作用。

·114

那不勒斯最大的人文主义者是乔万尼·乔维亚诺·蓬塔诺(1429—1503),他先是在阿方索一世、继而在斐迪南一世宫廷里供职。在文艺复兴时期的众多作家中,恐怕除了洛伦佐·美第奇之外,再没有谁像蓬塔诺这样深深地卷入当代政治斗争的漩涡中了。他是十五世纪下半叶最伟大的国务活动家之一。蓬塔诺是阿方索为斐迪南指定的老师,努力把他教养成理想的君主。他写了伦理政治论文《论国君》,作为那不勒斯未来的国王的课本和施政纲领。除此之外,他还写了一系列哲学、伦理学著作,阐发他的关于心胸开阔、积极行动、内心自由的人的理想(《论理智》、《论宽宏》、《论服从》、《论慷慨》、《论命运》,等等)。蓬塔诺在许多战斗中表现卓越,但是他喜欢的不是战士的武功,而是和平缔造者的英名。在十五世纪下半叶,蓬塔诺积极促进王国与意大利其他国家之间的睦邻关系。但是,蓬塔诺对他所争取到的和平的持久程度并不抱多大的幻想。他对意大利和整个西欧的政治形势了如指掌,深知那不勒斯面临的外来危险。因此他不仅尽力加强意大利各城邦的团结,一致对付不可避免的外来侵略,而且还努力唤醒斐迪南身上的纯文艺复兴的英勇精神。蓬塔诺与那不勒斯两代国君的来往信件(它们比马基雅维利的出使报告更早)证明了他的政治思想的成熟,同时也证明一个十五世纪的人文主义者内心是多么不依附于国家当局。在十五世纪,即使在那不勒斯,国家也无法完全支配新兴的知识阶层。这是那不勒斯的文艺复兴运动得以存在的最重要的条件之一。

蓬塔诺是一位著作等身的作家。他的文学遗产中最珍贵的部分是对话

录——《卡戎》、《驴子》、《安东尼》、《阿克齐乌斯》、《埃癸迪乌斯》，它们堪称十五世纪文艺复兴散文的精品。他传世的作品还有抒情诗集《爱的哀诗》（又名《巴特农神庙的歌者》）、《十一音节诗》（又名《大财主》）、《抑扬格》、《七弦琴》、《伉俪情深》、《厄里达诺斯》，田园诗《莱皮迪纳》、《梅刘塞》、《五龄童》和醒世诗《乌拉尼亚》、《流星》、《赫斯珀里得斯姐妹的金苹果园》。

那不勒斯缺乏富裕、自信的人民，没有充分形成当地城市文化的传统。人文主义知识分子脱离人民群众本就是整个意大利文艺复兴运动的普遍现象，这在那不勒斯表现得尤为突出。在这里，文艺复兴文学使用的基本语言是拉丁语。在蓬塔诺、马鲁尔和桑纳扎罗的作品里，古拉丁语的灵活性和生动性并不比安杰洛·波利齐亚诺最优秀的哀诗中的拉丁语逊色。如果那不勒斯的人文主义者使用俗语，那主要也不是使用方言和那不勒斯的民间口头创作语言，而是用托斯卡纳的文学典范——彼得拉克和薄伽丘的语言。对他们来说，这种语言和奥维德以及卡图卢斯的语言一样，都不是俗语。正是因为那不勒斯的人文主义脱离民间文化，致使那不勒斯的文艺复兴文化繁荣时间不长，在那不勒斯某些作家的作品中出现了风格主义和巴洛克风格的某些萌芽（卡里泰奥的隐喻、桑纳扎罗的叙事诗《童贞女马利亚分娩》）。但是，过分夸大蓬塔诺和那不勒斯其他人文主义者脱离人民的缺点也是不对的。在十五世纪下半叶，人文主义运动正处于高涨时期，文艺复兴反等级制的个人主义尽管有其内在的矛盾，但还没有与全民族的自觉意识相冲突，在这个时期，民族自觉意识的体现者首先还是人文主义知识分子。

115· 那不勒斯宫廷崇尚刻板的西班牙礼仪，彼得拉克派诗人卡里泰奥的诗歌中过分奇巧的隐喻、马苏乔的故事里的某些情节都是受此影响。但是，那不勒斯的人文主义中心毕竟不是斐迪南一世的宫廷，而是自由的文艺复兴学园。起初它是以安东尼奥·贝卡德利·巴诺尔米塔为中心组成的，随后由他的学生蓬塔诺领导，他为它制订了“章程”、以自己的名字为它命名。这个学园团结了那不勒斯先进的知识分子。有时他们在市里的某个敞廊聚会，于是常常会出现这样的场面：学园的人文主义者停止哲学争论，像苏格拉底那样拦住某个过路人，不用古代拉丁语而用那不勒斯方言同他聊天，谈新闻，开玩笑。

在那不勒斯，文艺复兴运动比十五世纪意大利任何一个地方更富于古代多神教精神——直到不久之前，这种精神还被认为是欧洲文艺复兴运动最有代表性的特征。蓬塔诺的一些极富表现力的流畅、优美的拉丁语诗，如《爱的哀诗》、《十一音节诗》、《莱皮迪纳》再现了中亚细亚大财主疗养地的性感猥亵气氛，创造了新的人文主义神话。那不勒斯的街道、广场、民居

都被这位熟读奥维德的诗和罗马哀诗的诗人的生动想象力变成了类人的神祇。但是，就是在贵族的那不勒斯，模仿古风也并不只是仿照卡图卢斯和马尔提阿利斯那样无忧无虑的享乐主义、声色犬马。在十五世纪下半叶的那不勒斯大作家的创作中，希腊化时期那样的热爱生活的自由思想进一步发展为对天主教教会、民间的迷信和基督教教义本身的讽刺批判。这首先是蓬塔诺的叙事诗《乌拉尼亚》和他的对话录《卡戎》(这里可以听到对卢奇安笔下的墨尼波斯的议论的余音)、安东尼奥·德·费拉里斯(别名加拉泰奥)和讽刺性对话录《隐士》、米夏埃尔·马鲁尔的叙事诗《自然赞》(书中卢克莱修唯物思想使作者背负无神论者的名声)的代表性特点。

那不勒斯文艺复兴运动的反教会倾向在萨莱诺的托马索·瓜尔达蒂(约 1420—约 1475 年)的《故事集》里有鲜明的表现。瓜尔达蒂在文学史上以马苏乔闻名(这是托马索的昵称)。《故事集》是用意大利语写的。薄伽丘的《十日谈》是马苏乔学习的范本，“他一心一意模仿它那优美的语言和风格。”《故事集》共收故事五十篇，分成五编，即五旬。全书没有总的框架，但作家的个性表现得差不多和《十日谈》同样明确。《故事集》以一段对读者说话的开场白开头，以《作者小记》收尾。此外，每篇故事都有各自的开场白和结束语，分析本篇故事的“道德”寓意。这些结束语大多具有政论性质。马苏乔特别猛烈地攻击僧侣和修士。就反教权的激烈、辛辣程度而言，《故事集》超过《十日谈》，但在诗意方面，马苏乔远不如薄伽丘。马苏乔借鉴口头传说和他之前的小说家(薄伽丘、萨凯蒂)的故事情节，对之进行新的、独特的解释，引进真实的历史人物，详细描绘地点、环境，尽力赋予它们“真人真事”的样子。但是，他的故事中的文艺复兴现实主义却有着中世纪的等级偏见和男尊女卑的局限性，因此，《故事集》中被他理想化的贵族形象往往是抽象的典型，而不是真正的人的性格。不过，尽管马苏乔看不起下层社会，他对市民习俗和市民生活的描写倒是生动、俏皮的，既有喜剧体的效果，又不失崇高的悲剧体的紧张气氛。

《故事集》立刻使教权主义者暴跳如雷，但是人文主义者支持马苏乔。路易吉·浦尔契称他是“萨莱诺城的无上光荣”。马苏乔的作品在文艺复兴时期的读者中享有盛誉，但在 1564 年，它被列入《禁书目录》，直到十九世纪下半叶都一直被故意埋没着。

蓬塔诺学园的人文主义者不仅攻击教会和僧侣，他们对当时意大利各国的社会政治制度也大加讽刺。商人寡头统治的假民主的共和国和君主专制的国家一样，都得不到他们的好感。

诗人米夏埃尔·马鲁尔(1453—1500)歌颂弑杀暴君的人，他在《拉古萨颂》中宣告：“不应当用暴力统治国家。只有贤明才配统治”。与宫廷的

116· 关系促使一些那不勒斯作家笔下出现新吉伯林派理想人物，但并没有使他们成为无保留的君主派。十五世纪下半叶的那不勒斯人文主义者和蓬塔诺一样支持斐迪南一世的大国主义政策，因为他们真以为它是反封建的，因为他们也和但丁、彼得拉克以及十五世纪许多人文主义者一样，仍然相信把意大利变成一个强大的专制国家是符合自由的个人和全体意大利人民的利益的。

但是，随着那不勒斯国家的专制面目的日益暴露，它无力担负起复兴意大利民族的使命这一点日益让人看清，那不勒斯作家创作中脱离十五世纪的公民和伦理政治理想，在个人的私生活、家庭生活中把人理想化的倾向便越来越严重了。蓬塔诺晚年的哀诗便是描写家庭悲欢离合的。在世界文学史上，这些作品成为艺术上的新发现，因为这位那不勒斯人文主义诗人在这些作品中以诗歌的魅力再现的那个感情世界，在这之前还不曾为诗人所注意——不论彼得拉克还是但丁，甚至古罗马的抒情诗人都不曾注意到。但是，这个发现本身却也证明意大利文艺复兴的社会政治理想的危机已经临近。早在蓬塔诺早年的对话录《卡戎》里，除了把英勇的、内心平衡的人作为正面人物和道德理想人物来写之外，也写了嘲笑一切、有意躲避周围沸腾的政治生活的犬儒主义者。

不过，即使是晚年的蓬塔诺也还只是把私生活中个人的理想和社会人的理想相并列而已。《卡戎》的作者并不把熟悉农民的生活和兴趣、回归自然看作是逃避现实。在他的创作中，文艺复兴的田园生活还不是虚构文学的牧歌，后者的诗歌是有意识地、根本上和生活的散文对立的。只是在蓬塔诺年轻的同时代人雅科波·桑纳扎罗的创作中才出现过这样的对立。

雅科特·桑纳扎罗(1455—1530)是十五世纪最后一位伟大的作家。他不怎么研究哲学，但精通古罗马诗人的古典语言、彼得拉克和薄伽丘诗歌的语言。

在桑纳扎罗的创作中，这两种语言互相影响、互相补充，对创造意大利文艺复兴的民族文学语言的经典形式起了促进作用。

桑纳扎罗用拉丁语写了《渔歌》、《哀歌》和《铭辞集》。在《渔歌》里，他用那不勒斯渔民代替传统的牧人；《哀歌》的大部分诗篇是抒写单恋的哀怨的，它最充分、最生动、最直率地展示了诗人的内心世界和他对周围世界的明澈而悲观的看法。不过，同时代人最推崇的是他用俗语写的作品——《诗集》和田园小说《阿卡迪亚》。《诗集》虽属彼得拉克诗体，但是完全没有卡里泰奥和十五世纪其他彼得拉克派诗人的那种早期巴洛克的奇巧雕琢。

《阿卡迪亚》有两个本子。第一稿作于1480—1485年，第二稿约在1502年完成。薄伽丘的《亚梅托》对桑纳扎罗很有影响，在《阿卡迪亚》里，

他模仿《亚梅托》的结构，交替使用韵文和散文。《阿卡迪亚》的定稿本包含十二段散文，其后是十二首牧歌。小说里几乎没有情节活动，描写的是理想化的希腊牧人的生活，他们简朴的日常生活、习俗、宗教仪式、节日活动和歌曲。一个那不勒斯人辛切洛（桑纳扎罗本人的假名）为排遣单恋的愁苦而逃到阿卡迪亚来。他向牧人们讲述自己的爱情，他们安慰他，也向他讲述了自己的爱情故事。在小说结尾，辛切洛回到那不勒斯，得知他所钟情的女子已经去世，人们向他讲述痛悼爱妻的米利塞-蓬塔诺的悲惨故事。

桑纳扎罗的田园小说始终保持着忧郁的田园诗的情调，再现和谐的自然的美丽世界。理想化倾向本是文艺复兴风格的典型特点，在桑纳扎罗这里表现得尤为普遍、有力。如果说波利齐亚诺、蓬塔诺、博亚尔多把注意力更多地放在人的身上，那么，桑纳扎罗更感兴趣的是描写自然风光，而且是文学虚构的风光，故意摹拟忒奥克里托斯、维吉尔、薄伽丘描写的风光。这种使诗歌脱离现实，甚至把诗歌与现实对立起来的做法，在一定程度上使《阿卡迪亚》接近于文艺复兴文学中的"贵族派支流"，在下一个世纪，即十六世纪，这种倾向将表现得特别明显。 ·117

桑纳扎罗在形式技巧方面达到很高的成就。他的风格和他的语言不夹杂方言词句和粗俗的俚语（而在马苏乔的《故事集》里却比比皆是），近于完美的程度。这是在意大利文艺复兴运动处于危机时代、形式问题具有决定性意义的时代，《阿卡迪亚》特别受欢迎的原因之一。在十六世纪，桑纳扎罗这部田园小说在意大利重印了五十九次。它被公认为范本，对许多意大利作家，包括塔索都有影响。在法国，克莱芒·马罗、雷米·贝洛和龙萨模仿它；在英国，桑纳扎罗影响了锡德尼；在西班牙，他影响了塞万提斯，在葡萄牙，对卡蒙斯和费尔南多·阿尔瓦雷斯·德·奥伦特都有影响。

十六世纪文学

1. 一般历史和思想美学问题　风格的更迭　分期

意大利文艺中所谓的"十六世纪"是意大利文艺复兴历史发展的重要阶段，也是最复杂的一个阶段。从年代记上说，它差不多与公元十六世纪完全叠合。对意大利人民来说，这一百年是艰难困苦、血雨腥风的一百年。前五十年，战祸连年。法国、西班牙和神圣罗马帝国为争夺世界霸权，在意大利土地上角逐。到十六世纪初，意大利各城邦大多已从城市公社和文艺复兴式的暴君政体变为大大小小的专制公国，它们积极参与这些战争，但往往加入不同的营垒。法国的入侵非但没有削弱，反而加深了意大利的

内讧。

教皇的罗马在意大利战争(1494—1556)中起着最为积极的作用,它此时觊觎的已不仅是宗教、意识形态方面的霸权,而是文化和军事、政治方面的霸权了。这种野心倒也不是全无根据。在十六世纪,永恒之城成为文艺复兴鼎盛时期的艺术中心。但是教皇国自然不能满足意大利人民的民族愿望。神权专制政治与意大利各国的君主政治没有任何区别。马基雅维利曾经这样生动描绘过:君主们心怀叵测地盯着邻国,随时准备掐住对方的喉咙。恩格斯写道:“从1500年起,当教皇还是一个势力不太大的诸侯的时候,他就用自己的领地把意大利分割开来,使得它的统一事实上无法实现。”[①]民族救星的角色显然不是教皇所能扮演的。由于罗马教皇短视的,而且往往是赤裸裸自私的政策,在长期以来一直是意大利文艺复兴首都的佛罗伦萨,共和制被取缔了,意大利本身也彻底丧失了民族独立。在卡托-康布雷西签订的和约(1559)把亚平宁半岛的大部分地方(包括教皇的地域)置于西班牙的直接或间接的控制下。只有威尼斯在整个十六世纪里还一直保持着自己传统的政治自由,这是它能在意大利后期文艺复兴文化中占有极为独特地位的重要原因。

十六世纪上半叶的政治危机和民族危机有其深刻的社会经济根源,反过来又严重影响了国家的社会经济结构。在十六世纪,意大利仍然是个富裕的、经济繁荣的国家。但是在工业发展速度上,它开始落在英国、法国和尼德兰之后。这无疑是个灾难。自从主要贸易航线转移到大西洋之后,意大利一些大城市在西欧资本主义形成过程中的作用根本改变了。在这之前的文艺复兴各阶段上,始终存在着两种社会经济结构——早期资本主义和封建主义——的对抗,到了十六世纪,封建制度在意大利却逐渐巩固,甚至在那些封建关系由于“瘦人”和“肥人”的英勇搏斗看来已根本动摇的地方也不例外。曾经那么活跃的佛罗伦萨和威尼斯商人,在十六世纪开始,主要不是把巨额资金投入贸易、金融活动,或生产呢绒、丝绸的手工业工场,而是投入土地,他们疯狂地大量购置郊区地产和豪华别墅。在十六世纪,意大利的早期资产阶级从一个政治上积极的生产型的阶级变成一个赤裸裸的寄生阶级,它已不再创造财富,而只是贪婪无耻地消费物质财富和精神财富。

在意大利,封建关系的逐步巩固和一定程度的复辟(封建倒退)为把反宗教改革转变为向文艺复兴的人文主义、向它在文学艺术和科学哲学思想

① 《马克思恩格斯全集》第18卷,人民出版社1964年,第648页。——译注

领域的重大成果反攻倒算创造了有利条件。还在十六世纪三十至四十年代，封建、天主教的反攻倒算就开始了：1534年成立耶稣会，1542年设立宗教裁判所；到了本世纪下半叶更是变本加厉：1557年发布第一批《禁书目录》，1563年特兰托公会议闭会；在阴险毒辣的西克斯图斯五世在位期间（1585—1590），反攻倒算达到登峰造极的境地——在全国大肆屠杀异端者和自由思想者。在意大利，科学和文学活动成为危险的活动，在十六世纪下半叶，许多意大利文学家离开祖国，在瑞士、法国、英国、尼德兰避难。

在十六世纪上半叶，西班牙军队在佛罗伦萨两度恢复美第奇家族的统治（1512，1530）。而德国应募兵则占领罗马城（1527），大肆抢劫。这些战争自然不能不反映在文学、艺术中，首先是反映在意大利作家和艺术家对现实的态度中。末日审判成为这时文艺复兴文化的主要主题。连平静安详、头脑冷静的弗·圭恰尔迪尼在三十年代也已忧郁地提出："一个公民生活在国破山河碎的年代"，只能用这样的思想来自我安慰："一切城市，一切国家，一切王国都不是永存的"，"有朝一日，一切都会死亡，不是自然死亡，便是强制死亡"（《政治和社会杂感》）。意大利经济结构的改变和随之而来的封建、天主教的反攻倒算，使文艺复兴知识界的思想更加混乱。随着宫廷社交类型的改变，与之有这样那样联系的知识分子类型也改变了。卢多维科·阿里奥斯托是个内心自由、精神稳定、对世事抱讥讽态度的人，在世纪末，与他相对的是托尔夸托·塔索，他因为自己怀疑宗教而精神痛苦不堪，他想要靠拢宫廷，却非常不幸地被轻蔑地拒之门外，因为宫廷再也不需要诗人和真正的诗歌了。但是，仅仅看到前几代文艺复兴诗人、艺术家和人文主义者创造的道德、美学和社会财富正不断地、似乎不可遏止地衰败，以为这是十六世纪的文学、艺术和整个文化的主流，那就大错特错了。十六世纪意大利文学对同时代的政治和经济的依赖关系从来不是庸俗的、直线条的。十六世纪的形象不只是由天主教的反宗教改革运动来塑造的，还有人文主义对敌视文化和人性的势力的气势磅礴的抵抗。本世纪上半叶的意大利战争和接踵而来的封建和天主教的反动，使意大利文艺复兴运动的历史矛盾极度尖锐化。但是与其说这导致所谓的文艺复兴文化贵族化，还不如说它最大限度地揭示了这一文化所蕴含的美学力量，并使它与生俱来的个人主义理想悲剧性地深化了。在十六世纪，文艺复兴人文主义的危机还一点儿也没预示人文主义文化本身的灭亡。正是在这个时期，在意大利产生了"在思维能力、热情和性格方面，在多才多艺和学识渊博方面的巨人"，正是在文艺复兴的这一阶段，在意大利创造出了最高的、在一定意义上说是绝对的艺术珍宝。恩格斯在说明意大利的十六世纪时写道："意大利出现了前所未见的艺术繁荣，这种艺术繁荣好像是古典古代的反照，以

后就再也不曾达到了。”①



119 ·

《最后的审判》湿壁画局部 米开朗琪罗 1535—1541年 梵蒂冈 西斯廷教堂

毫无疑问，恩格斯指的首先是造型艺术，它在十六世纪大放异彩，而且在一段时间里在意大利成了认识人和世界的主要形式。但是，以为马克思主义对十六世纪的这段评价只适用于文艺复兴鼎盛时期的画家和雕塑家，那就从根本上错了，虽然这个时期的画家和雕塑家成功地创造了意大利文艺复兴的经典风格。十六世纪艺术的空前繁荣无论如何不能仅限于“文艺复兴鼎盛时期”这一概念所包含的时间和空间，因为整个意大利北部，包括威尼斯和它的洛托、提香和委罗内塞都在这个界限之外。此外，更重要的，文艺复兴鼎盛时期所创造的艺术风格，如果从广阔的历史内容来看它，即把它看作“反映世界的风格”（德·谢·利哈乔夫）的话，那么，正是这种艺术风格创造了使莱昂纳多、拉斐尔、早期的米开朗琪罗的创作与马基雅维利、阿里奥斯托、卡斯蒂利奥内、本博的创作内在地、有机地亲近的真实基础。正如歌德所指出的，伟大的艺术风格“既然能让我们从视觉形象中识别出它，就因为它是建立在最深刻的认识基础上的，是建立在事物的本质上的”。在文艺复兴时代，这样的艺术风格比任何时候都更紧密地与“人的最伟大的追求”，与自由，与艺术的各个门类的“创造自己的统一的语言”的努力有机地联系着。文艺复兴的经典风格作为欧洲人文主义文化的第一个伟大的民族风格在意大利形成了。十五和十六世纪之交的军事、政治危机没有遏止意大利人民的民族自觉过程，反而对它起了催化作用，正是这种民族自觉给予十六世纪初来势凶猛的文学艺术高潮以思想内容和历史形式。这一次高潮不仅席卷佛罗伦萨、罗马、威尼斯和那不勒斯，而且波及整个意大利民族。

① 《马克思恩格斯全集》第20卷，人民出版社1971年，第361页。——译注

毫无疑问,把意大利文艺复兴成熟时期的整个文学与马基雅维利的人民民族倾向等同起来,用《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》的尺度来衡量十六世纪人文主义的人民性是不适当的。在十六世纪初的意大利,古典人文主义的艺术文化脱离滋养它的人民土壤这个老问题不仅没有消失,而且从某种意义上说甚至更严重了。曾经创造了《十日谈》的故事世界的佛罗伦萨知识分子团体,在十六世纪初换成了本博的《阿佐洛城堡漫谈录》的团体了,这也是一个人文主义知识分子团体,只是更加属于上流社会,更加接近宫廷。但是,无论如何不能夸大文艺复兴鼎盛时期的艺术和文学的贵族倾向。在意识形态上把卡斯蒂利奥内的《侍臣论》和马基雅维利的《君主论》区分开,是没有多大根据的,更不用说在艺术上把两者对立起来了。文艺复兴的诗歌百花竞放,争奇斗艳,提出了人文主义关于绝对自由的、全面发展的万能的人的构想,这不仅与在苦难中诞生的意大利民族的社会政治要求不矛盾,而且多少是由这些要求直接决定的。诗歌就是生活。当马基雅维利向后看,向古典古代寻找建立统一的意大利国家的政治途径时,本博则试图在古典语言和风格的基础上从民族上统一意大利,他不是引导意大利文学家再现他们同时代的佛罗伦萨、罗马或威尼斯的口语,而是要他们模仿彼得拉克和薄伽丘的"光辉的俗语"。《阿佐洛城堡漫谈录》、《疯狂的奥尔兰多》、《侍臣论》、《谈爱情》等作品里的文艺复兴式的和谐,是在美学上克服政治上未能解决的历史现实矛盾的一种尝试,而且采取了经典风格的自由形式,究其原因正在于这种和谐根本上是民族意识,而不只限于市民意识、贵族意识或教权意识的艺术上必要的表现。因此,尽管马基雅维利一方和本博、阿里奥斯托、卡斯蒂利奥内、菲伦佐拉一方在社会政治立场上存在巨大分歧,但不能把文艺复兴运动分成进步的和反动的、民主主义的和贵族的。源于彼得拉克和薄伽丘的思想的伦理政治的人文主义向意大利文艺复兴经典艺术风格提供了内涵。因此,这一风格是严整的、和谐的,正是这种和谐的整体性说明它是一种确定的思想美学现象。"风格的统一不仅具有遗传性质,而且具有功能性质。"(赫拉普琴科)文艺复兴经典艺术风格的一个主要社会功能,是创造条件以形成和巩固(这一点恐怕也很重要)全民族对现实的态度的新的思想内容。经典风格消除了进行艺术创作时和社会接受艺术创作时个人与从民族角度认识自己的人民之间的矛盾,从而有助于意大利的民族自觉。正是这赋予文艺复兴鼎盛时期的美学理想以现实性,并保证它在全欧洲的人文主义文化中保持艺术上的永生。阿里奥斯托的《疯狂的奥尔兰多》和拉斐尔的《西斯廷圣母》在意识形态上比起原则上现实主义的政治纲领《君主论》来,更没有民族空想色彩。

·120

但是，即使在十六世纪上半叶，文艺复兴经典风格的民族复合体也没有穷尽整个意大利文学。在意大利文艺复兴成熟时期的诗歌中，与阿里奥斯托和本博并存的还有一些重要的、代表另一种姓质的风格倾向的反彼得拉克派的作家，如泰奥菲洛・福伦戈和弗朗切斯科・贝尔尼。二十至三十年代以后，文学过程更加复杂了。从十六世纪第二个三十年起，在意大利文艺复兴的文学和造型艺术中，风格主义成了主导的艺术风格。只有威尼斯及其附近的一些地方是例外，而且是极明显的例外。

风格主义不是一个评价性概念，而是一个历史性概念，不能只把它看作矫揉造作和形式主义或反宗教改革派的恶意模仿。夸大天主教会的文化创造能力（即使在它向文艺复兴文化大举进攻时期），未必有什么意义。在意大利造型艺术中，风格主义在反宗教改革运动开始之前就已形成。它不是耶稣会士事先谋划好向文艺复兴文化施加影响的结果，而是古典人文主义内部矛盾发展的一个必然后果（这些矛盾在欢庆胜利的入侵的"野蛮人"面前暴露了），是城市国家丧失自己的政治独立性和宗教改革的必然结果，也是对伟大的农民战争的某种程度的反响——农民战争最具革命性的活动家已经表现出苦行僧式的不能接受文艺复兴风格的文化所带来的那些精神的和艺术的财富。十六世纪的人文主义者没能在美学上克服他们同时代的现实生活中的社会政治矛盾，这终于迫使他们放弃作为文艺复兴鼎盛时期的基础的关于绝对自由的、独立自主的、全能的人的构想。经典风格的和谐的整体性垮了，在意大利取代文艺复兴风格的是另一种风格，它的内容是十六世纪二十至六十年代对现实的态度的转折所提供的。在文学和艺术中，主观主义排挤了个人主义，把人神秘化代替了把人理想化，对个别的代表性细节的浓烈兴趣代替了整体概括，自由意志被压抑了，理智为感情、甚至本能（自然的自由的最后庇护者）所排挤。像马基雅维利的"新型君主"或米开朗琪罗的大卫那样的英雄不久之前还自豪地以自己的意志和英勇精神对抗命运的偶然性，现在却突然无可奈何地成了盲目而又特别残忍的厄运的牺牲品。在风格主义的诗人和艺术家看来，世界上的一切，包括他们自己都是那么不可靠、不稳固，那么动荡不定。人不再与他本身等值。洛托画肖像是从三个侧面来画的，于是"在观众面前出现的不是一个模样，不是一个人，而似乎是三个不同的个体，它们全靠画家的主观感受而联系起来"（鲍・罗・维珀[1]）。

在意大利风格主义的艺术和文学中，人再度分裂为灵与肉。但是，不论

① 鲍里斯・罗伯托维奇・维珀（1888—1967）：苏联艺术理论家。——译注

在文学中,或在造型艺术中,或在哲学(新的风格流派也在哲学上打上自己的印记)中,中世纪的彼岸世界都没有恢复。风格主义者没有抛弃文艺复兴文化的主要思想发现。在十六世纪三十年代的意大利,毁掉的只是民族的经典风格的美学体系,而不是作为一种历史整体的文艺复兴文化。文艺复兴的人文主义是一种极为强大、极富生命力的现象,不是一时可以扑灭的,它不会不为捍卫自己的理想而紧张地、英勇地斗争。 ·121

十六世纪文学的历史发展可以分成两个时期,无论就思想内容或时间长度来说,这两个时期都不是相等的。它们之间的时间界限是极为假定性的。第一个时期是从十五世纪末到十六世纪三十年代末。这个时期,在意大利土地上时常爆发出极为尖锐的军事政治冲突,人民开始起来反对国内封建主,尤其是反对异族入侵者。十六世纪的第一个时期是意大利文艺复兴的成熟时期。这一时期的文学是由鲜明的、多样的创作个性——阿里奥斯托、马基雅维利、卡斯蒂利奥内、本博、贝尔尼来代表的,他们创作出为全新的体裁和许多流派奠定基础的作品。创造民族文学语言和民族经典风格成为意大利文艺复兴成熟时期最重要的思想、文化和艺术大事。尽管在十六世纪头三十年的意大利文学中出现了极为大胆的尝试——尝试以现实主义和诙谐怪诞的手法描写现实(前者的实例是尼·马基雅维利的《曼陀罗花》,后者的实例是弗·贝尔尼的喜剧体十四行诗),在文艺复兴文学、美学的这一发展阶段上,彻底的现实主义方法还无力完全征服超个人的艺术风格。在十六世纪最初的三十余年,占统治地位的始终是文艺复兴鼎盛时期文学,它认识到生活最普遍的和最本质的规律,但却不是以日常生活的形式来直接地反映它们,而是通过最高度的美和和谐的理想来曲折地反映。在经典文艺复兴风格的作家的作品中,按人文主义精神神话化的大自然和内心自由的、全面发展的万能的人便是这种和谐和美的理想的体现。文艺复兴鼎盛时期的作家是这样来解释美的:美是存在的真正本质的绝对必要的表现,美就是实现灵与肉、感情与理智之间的和谐,就是使人既意识到自己的自由和自给自足,又不失人所特有的分寸感——不使自由流为荒唐的、破坏性的放纵。这种对美的理解是意大利文艺复兴成熟时期最重要的思想成果,是全人类艺术发展中的一大进步。“意大利人只是由于这个丰富的、自由的、充分的美,才能在新世界里再现古希腊罗马的理想。”(黑格尔)

但是,十六世纪第一时期的意大利文学并不只限于被称为“文艺复兴鼎盛时期”的文学。世纪初的社会政治危机以及意大利各阶层人民因连年不断的侵略战争而自发进行的反抗,这一切不能不反映在鼓舞着文艺复兴成熟时期的诗人、戏剧家和散文家(包括非经典风格的)的人文主义理想和艺

术理想上。在十六世纪头三十年的文学中,不仅民族性特点,还有人民性特点,有时也很强烈。譬如尼·马基雅维利,总的说来是一位经典文艺复兴的艺术家,但他又具有现实主义和新的民主主义精神,这在相当程度上可以这样来解释:这位伟大的意大利作家的政治思想,用葛兰西的话来说,既是对十五世纪语文学人文主义显然的缺陷的反动,同时又"大声疾呼靠拢人民的政治必要性和民族必要性"。

有两位文艺复兴成熟时期的大作家,他们的创作不仅不属于文艺复兴鼎盛时期,而且与经典文艺复兴风格的美学原则和思想原则都是根本对立的。他们在政治上不像尼·马基雅维利那么激进,但在艺术上,他们的深刻程度并不亚于他,他们力求在创作中真实描绘人民的日常生活。这里说的就是叙事诗人泰奥菲洛·福伦戈和戏剧家安杰洛·贝奥尔科(鲁赞特)。122· 他俩拒绝使用阿里奥斯托、卡斯蒂利奥内、本博、菲伦佐拉用来写出自己经典作品的民族语言,转而寻找新的诗歌语言和新的表现手段,为的是全面地、同情地再现他们同时代的乡村和农民,而在这之前,在意大利文艺复兴的诗歌和散文里,这样的社会环境和人物,要么是把现实理想化的虚构性文学的田园小说的描写对象(桑纳扎罗),要么是粗俗的喜剧体田园诗的描写对象(洛伦佐·美第奇)。

十六世纪文学的第二个时期是从三十年代开始到本世纪末。这是意大利文艺复兴的后期。它的特征是文艺复兴古典人文主义发生深刻的危机。十六世纪第二时期文学的一般面貌已经不是由个别巨人的艺术个性来塑造(连彼得罗·阿雷蒂诺或本韦努托·切利尼这样很有独特个性的作家也不能),而是由在这个时期定型的体裁来塑造的——彼得拉克诗体、抒情诗、喜剧、悲剧、小说、英雄史诗等等。人们在这些体裁领域里进行了或多或少成功的尝试——不仅要巩固前一个时期的美学成就,而且要把它们提炼成古典主义的规则、定律保存下来。

十六世纪第二期的文学中产生保守的和形式主义的倾向,无疑有其社会政治原因。但是在分析十六世纪,甚至反宗教改革最为得势时的各种艺术现象时,必须时刻记住,在直接或间接依附于西班牙的意大利城市国家中,封建关系的巩固和封建专制制度的稳定只代表十六世纪三十年代开始的意大利历史发展过程的一个方面。这一过程的另一个方面是城乡阶级斗争日益增强,人民群众对异族侵略者、本国封建主和教会恐怖手段的反抗始终不曾间断,而且越来越普遍。这种反抗在十六世纪第二时期的精神生活中得到反映,并把意大利文艺复兴的文化与下一个历史时代明确地联系起来。在农民平民阶层的环境里形成的意识形态哺育了原始的、平均主义

的、自发的共产主义学说。托马斯·莫尔的《金书》[①]不但在意大利各阶层的广大读者中受到热烈欢迎(他们是通过奥尔滕西奥·兰多1548年的译本认识此书的),而且在意大利后期文艺复兴文学中制造了一个特别的体裁——社会政治乌托邦体,在十六世纪下半叶,诸如安东·弗朗切斯科·多尼、法比奥·阿尔贝加蒂、卢多维科·阿戈斯蒂尼、弗朗切斯科·帕特里齐、托马索·康帕内拉这样一些观点各异的思想家和政治家都积极研究乌托邦。对十六世纪后半叶的整个文学——包括民主主义文学和与反宗教改革有直接关系的文学,更具意义的是人民群众对意大利后期文艺复兴的艺术生活和思想生活的间接作用。卢多维科·卡斯特韦尔特罗——十六世纪中叶最勇敢、最有创见的智者之一——好像与彼得罗·本博的诗学的贵族原则唱反调,他提出诗歌最重要的任务是"提供娱乐和消遣给一般人民大众"[②]。

在意大利风格主义文学艺术中,热爱生活、肯定生活的经典的文艺复兴成熟时期的理想被改造成享乐主义。卡斯特韦尔特罗的美学思想是支持这种享乐主义的,他强调无思想性,在世纪中叶,这种主张是和封建、天主教反动思想家有意强加给文学的反动思想性相对抗的。如果说卢多维科·卡斯特韦尔特罗、弗朗切斯科·罗博尔泰洛和其他继承文艺复兴成熟时期的美学和人文主义传统的人依据本世纪中叶发表的亚里士多德的《诗学》,在文学中突出了它的艺术方面的话,那么,温琴佐·马吉、尤利乌斯·凯撒·斯卡利杰、贾索内·德·诺雷斯等人也依据同一部《诗学》,坚持文学的教育功能,并且固执地论断说诗歌不应欢娱人民,而应教导人民,向他们灌输经过特兰托公会议重新审订的真正的宗教和道德原则。他们竭力把诗歌和诗学嵌进硬性规定的、便于控制的理性主义的专制教条和规范的框框里。在彼得罗·本博的文学理论和实践中已可清楚看出制定标准的民族语言和风格的规范的倾向,在十六世纪后半叶,这一倾向更进一步演化为古典主义倾向。古典主义倾向把文艺复兴早期和成熟期的最高美学成就形式化,从而遏止了经典文艺复兴风格作为民族文化和民族意识的最重要的构成因素继续进一步有机地发展。意大利教会的和世俗的专制制度都极力支持这一倾向,由安东·弗朗切斯科·格拉齐尼和詹巴蒂斯塔·杰利创办的莫克累赫学会本是以保护佛罗伦萨俗语为宗旨的,根据科西莫·美第奇大公的指示,先是被改成半官方的佛罗伦萨学园,继而改为名声可悲的秕糠学会。

① 全称为《关于最完美的国家制度和乌托邦新岛的既有益又有趣的金书》,一般简称《乌托邦》。——译注

② 译文引自《西方文论选》,上卷第194页,上海译文出版社,1979年。

德·桑克蒂斯说,这个学会"好比是意大利语言的特兰托公会议:它也开除作家,制定教条"。

但是,在意大利后期文艺复兴的美学和文艺理论中明确表现出来的古典主义倾向并没有在十六世纪第二时期的文学中形成明确的古典主义风格或流派。连那些无保留地承认必须在一切方面模仿彼得拉克和薄伽丘的语言和风格的作家也是利用他们所创造的经典形式来表达自己对十六世纪中叶的意大利现实的感受,这个现实与过去完全不同,更复杂、更矛盾,反宗教改革、宗教异端、人民运动和封建倒退同时存在。在作品里,而且首先恰恰是在那些充斥着宗教教育内容的作品里,形式与思想内容发生了不可避免的内在矛盾,于是在古典主义诗学的基础上顺理成章地形成了风格主义。在这方面,詹巴蒂斯塔·吉拉尔迪·钦齐奥的艺术经历是很能说明问题的。吉拉尔迪无疑是一个很有影响的作家,但是他坚决反对意大利文艺复兴古典人文主义,狂热鼓吹反宗教改革的古典主义诗学。他坚持必须仔细模仿《十日谈》的语言和句式,但是他这样做不是为了支持经典的文艺复兴传统,而是相反,是为了同它作斗争。他的《百篇故事》(1565)应成为《反十日谈》。吉拉尔迪试图用自己的"一百个神话"的反宗教改革的循规蹈矩的品行来对抗薄伽丘的"一百个故事"的那种乐观主义的、然而在他看来是下流淫秽的笑。他在用拉丁语写的序言里郑重宣告,他这"一百个神话"是为了给天主教和特兰托公会议争光而写的。吉拉尔迪·钦齐奥在古典主义诗学的基础上创作了规模恢宏的故事集,在这里,意大利风格主义的一个保守的,甚至可以说是明火执仗地反动的变体表现得比任何地方都明显。

在其他体裁里也发生了类似的过程。在十六世纪中叶,讲求语言纯正地、学院式地模仿彼得拉克也和盲目模仿薄伽丘的形式手法一样没有前途。十六世纪第二时期意大利彼得拉克派诗人的最重大的成就是在将经典诗歌风格主义化的过程中取得的,也就是说是由于将十六世纪中叶惶恐不安、充满危机感的处世态度注入已经苍白无力的彼得拉克体的形式和彼得拉克《歌集》那种过时的、公式化的题材里而取得的。在许多情况下,这样做的结果是舍弃自然朴实的风格,追求复杂、精致、奇巧和贵族式的优雅。然而在艺术上有所失的同时也有所得。取代经典文艺复兴风格的那种风格的典型特点是主观主义,它使意大利的风格主义诗人们能够更新和从心理上深化传统的彼得拉克体和新柏拉图主义的内容。难怪经过风格主义改造过的意大利彼得拉克诗体能够对杜倍雷和龙萨的爱情诗产生良好的影响。

不应忽略的另一点是风格主义作为一种艺术风格在意大利的诗歌和造型艺术中不仅是在古典主义诗学的基础上,而且是在与古典主义诗学的直接论战中作为对后者所规定的一切准则和规范的显然否定而形成的。在意

大利风格主义文学中得到广泛发展的、最富有成果的正是这个倾向。在十六世纪后半叶，继承和发扬民族经典作品的艺术和思想传统，就是要走不同于彼得拉克和薄伽丘的路。因此，十六世纪第二时期最大的小说家马泰奥·班戴洛示威性地强调自己是“没有风格”的作家，即不采用经典的文艺复兴风格的散文家。班戴洛的《小说集》(1554)给自己提出的目标不在于取代薄伽丘的散文，而是以新的方式来解决那些从前也曾摆在《十日谈》作者面前的艺术课题。正因为如此，班戴洛没有像马基雅维利所劝告的那样使用佛罗伦萨平民的土话，也没有像十六世纪后半叶秕糠学会的讲求语言纯正的人那样做，而是采用全意大利境内有教养的社会所使用的语言，从而使意大利散文的文学语言与新的历史现实接近了起来。班戴洛和薄伽丘一样，希望做一个诚实的人，并且有意回避作道德评论。但是无论如何不应夸大《小说集》的现实主义。班戴洛的现实主义方法还很有限，也还不足以左右风格，还是风格主义的东西，作者之所以放弃采用《十日谈》那样的框架结构，不是因为他想比薄伽丘更真实地再现他那个时代的变幻万千的意大利社会现实，主要的是因为他对生活的合理性、对人是否能认识生活的规律并进一步依靠自由、善、美与和谐的原则来改造生活丧失了人文主义者的信心。 ·124

在十六世纪第二个三十年里，差不多所有的意大利风格主义小说家都受到薄伽丘的直接影响，他们之中最大、最有影响的无疑是安·弗·格拉齐尼，他在托斯卡纳大公们的专制条件下发展了马基雅维利小说的民主主义路线。但是就十六世纪第二时期的一般艺术倾向来说，更能说明问题的是乔万尼·弗朗切斯科·斯特拉帕罗拉。他的小说集《愉快的夜晚》(1550)最确切地表现出风格主义作为意大利后期文艺复兴的一个过渡性风格的许多特点——之所以是过渡性风格是因为在这个风格中，文艺复兴鼎盛时期的艺术复合体正在衰败，巴洛克的艺术复合体正在孕育之中。在十六世纪中叶，由于文艺复兴的人文主义文化出现危机，经典的民族风格的衰败和接踵而来的文艺复兴复合体的解体，在意大利，也像在十三与十四世纪之交和十五与十六世纪之交那样，文学和艺术的人民基础重又显露出来了。对古典人文主义的危机只作一种评价之所以不能令人满意，这是原因之一。曾经鼓舞过莱昂纳多、拉斐尔和阿里奥斯托的那种理想破灭了，加上封建天主教反动势力对文艺复兴文化的反攻倒算，就连阿雷蒂诺这样的作家也被这一切搞得心慌意乱，这不能不反映在他们作品的内容上(格调不高的作品《妓女的谈论》的作者也写出赞美宗教的作品《童贞女马利亚传》和《基督的人性》)和风格上。而且恰恰也从十六世纪三十年代开始，在文学艺术中先前被经典的文艺复兴推到文化的最偏僻角落里的一些

现象，现在好像合法化了。意大利后期文艺复兴的作家和艺术家的典型特点不仅是对农民或平民题材感兴趣，而且还尝试利用人民所创造的、合乎他们古老的美学传说的形式。由此便产生了雅各布·巴萨诺这样一些有独特风格的画家，他们恰恰是在古典的文艺复兴人文主义陷入危机之际，而且在相当程度上是由于出现了这个危机而发展到在美学上肯定“民主主义题材的独立存在的价值”，而发现“农村体裁的新天地”的（鲍·罗·维珀）；由此产生了朱利奥·切萨雷·克罗切的“民间小说”《贝托尔多》和《贝托尔迪诺》（拉伊蒙迪认为这是“农民巴洛克式”的完美表现——这话也许说得过早了一点）；由此还产生了斯特拉帕罗拉的《愉快的夜晚》的风格主义的民间口头创作成分。这些作品未必谈得上什么人民的风格主义。风格主义具有折中主义和唯心主义的两重性，这就不容它把民间口头创作因素组织进历史上新的美学体系中。但是风格主义者转向民间创作这个事实本身是极能说明问题的，这是十六世纪末意大利文学中发生的那些艺术变化的明证之一。

十六世纪第二时期的文学结束于欧洲文艺复兴最伟大的作家之一、英雄史诗《被解放的耶路撒冷》的作者托尔夸多·塔索的创作生涯。塔索的全部诗作渗透着对人类生存的深切的悲剧感，这是由于曾经鼓舞着阿里奥斯托、卡斯蒂利奥内和马基雅维利的伟大理想已经破灭了。塔索的创作是十六世纪第二时期整个意大利文学的恢宏的思想、艺术总结。如果说在风格主义的《阿明达》里还洋溢着意大利后期文艺复兴传统的田园诗般的享乐主义精神的话，那么，在《托里斯蒙多王》里，人们听到的已是对人不可能主宰自己的命运，对人的失败和人在这个荒唐的世界里的孤寂的回肠荡气的悲鸣了，这已在直接开创巴洛克的题材和风格了。

2. 卢多维科·阿里奥斯托

125· 对意大利文艺复兴成熟时期来说，阿里奥斯托的诗歌的代表性并不亚于马基雅维利的思想，他的诗歌最充分、最完美地表现了文艺复兴鼎盛时期的民族艺术理想以及对美、和谐和自由的崇拜。《疯狂的奥尔兰多》在十六世纪文学中所占的地位与《神曲》在十四世纪文学中所占的地位相仿。弗朗切斯科·德·桑克蒂斯写道：“阿里奥斯托和但丁是性质对立的两种文化的旗手。他们两个人都生逢两个时代的交替，他们的出现预告着一批稍小的明星的出现，他们两个人的诗都是一整个时代的结晶和终结。”

《疯狂的奥尔兰多》的作者的一生极为典型地阐述了意大利文艺复兴成熟时期的精神和理性气氛。如果说尼科洛·马基雅维利只可能产生在人民

的佛罗伦萨的话，那么孕育卢多维科·阿里奥斯托的只能是贵族已乐意读古希腊罗马诗人的作品，但还没完全忘记自己的骑士祖先的那个小公园的宫廷，也就是不久前马泰奥·博亚尔多伯爵曾在那儿写作的那个小公国。



卢多维科·阿里奥斯托像 威尼斯版1536《疯狂的奥尔兰多》扉页版画

卢多维科·阿里奥斯托（1474—1533）出生在艾米利亚雷焦，他的父亲曾是这里一个要塞的大尉。这位未来的诗人在他十岁时，全家迁居费拉拉。少年卢多维科违反自己的爱好，遵照父亲的旨意进大学学法律（1489—1494），但是后来他还是完全献身了诗歌。在费拉拉，他参加宫廷的戏剧表演和节日庆典。这时，他与人文主义者蒂托·韦斯帕夏诺·斯特罗齐的儿子埃尔科莱特别要好。埃尔科莱和他一样，也写拉丁语诗歌。阿里奥斯托称1495至1500年这几年是“半像四月、半像五月的美好时光”。

父亲死后，1500年，照顾母亲和九个兄弟姐妹的重担落在卢多维科的肩上。他在军队供职，被派到枢机主教伊波利托·埃斯泰——大公阿方索一世的弟弟——的宫廷。节日游乐、谈情说爱、经营产业，这些比宗教行善更让这位枢机主教感兴趣。在这个荒淫无耻、恶人当道的时代，伊波利托·埃斯泰的穷凶极恶也是数一数二的。阿里奥斯托在长达十四年的时间里不得不执行“温良的伊波利托”的许多极为刁钻古怪、极不愉快的任务：时而到曼图亚向主教的妹妹祝贺喜添贵子，时而到罗马觐见教皇尤里乌斯二世。诗人抽空写喜剧，并着手写《疯狂的奥尔兰多》（即《疯狂的罗兰》）。1513年，乔万尼·美第奇登上教皇宝座，改名利奥十世，他很乐于在艺术家和诗人身上花钱，阿里奥斯托期望自己会时来运转。他想在教会里谋得一个挂名差事，但希望落空了：“他看不清我——当上教皇之后，他不戴眼镜了。”

1516年，《疯狂的奥尔兰多》出版了。但阿里奥斯托还是和从前一样，

不得不奔波于米兰、佛罗伦萨，执行枢机主教交办的各种公务。下一年，诗人借口“健康欠佳，家务缠身”，拒绝陪主子去匈牙利。他被送到大公的宫廷去。阿方索一世是个冷漠、吝啬的暴君，比他的弟弟更寡情。他庇护艺术家，因为这是当时的风尚，但他对自己的大炮更感兴趣。阿里奥斯托和从前一样忙于公务，没有什么时间写诗，但他还是完成了《疯狂的奥尔兰多》第二版的准备工作，还写了一部喜剧。诗人在卡斯泰尔诺沃当了几年加尔法尼亚纳山区的行政长官。这是多灾多难的几年。他没有足够的兵力，无法对付强盗，偏偏又赶上伤寒流行。只是在1525年，即在加尔法尼亚纳待了三年之后，才被调回费拉拉。夙愿似乎终于得偿，他也得到了社会的承认。阿里奥斯托盖了新房，修了花园，娶了亚历山德拉·贝努奇·斯特罗齐——从青年时代就爱上的女子。诗人的晚年是幸福的，硕果累累，虽然他的祖国遭到灾难。1532年，即逝世的前一年，他出版了第三稿的《疯狂的奥尔兰多》，写出了喜剧《拉皮条的女人》。

阿里奥斯托是从写作拉丁语颂诗、哀诗、铭辞开始自己的创作生涯的，这些诗作都富有罗马诗人的精神。他的出版人皮尼亚写道：“他的哀诗具有提布卢斯的甜美，又不乏普罗佩提乌斯的灵性；而在抑扬格和十一音节诗方面，他胜过卡图卢斯。”阿里奥斯托第一部用意大利语写的作品是为悼念阿拉贡的埃莱奥诺拉公主而写的叙事诗(1493)。阿里奥斯托在十四行诗和短诗中歌颂爱情，抒发自己对亚历山德拉·贝努奇的爱慕。在一首十126·四行诗中，诗人描写在一个阴天里，他走过波河桥，看到一个女子；她的明眸驱散乌云，使阳光照耀大地，使碧波平静如镜。在第二首短歌里，他写到她本人：

> 我们相对而望，你的绝色美貌，
> 展现在我眼前，荡漾在我心里，
> 我真找不到词儿来描绘你。
> 我只觉得爱神引着我，
> 在我力所不及的地方神游……

与阿里奥斯托的著名叙事诗最相近的是七首用三韵句写的讽刺诗。这是一些致亲友的诗体信函，它们比爱情诗更清楚地表现出诗人的个性。操心的兄长、孝顺的儿子、恭敬的学生、知心的朋友、冷眼旁观世态的同时代人——这就是他在这些诗中的形象，只在谈到罗马教廷、枢机主教伊波利特和费拉拉宫廷时，才失去平静安详的语气。阿里奥斯托的讽刺诗是不合费拉拉小朝廷的口味的，因此只是在他死后才得以出版。诗里有对公国宫

廷、罗马教廷、大学和加尔法尼亚纳的人文主义者生活的生动描写。诗人以安详的态度、批判的眼光观察周围现实。但是,阿里奥斯托的讽刺诗比较接近于贺拉斯,而不是尤维纳利斯。诗人的微笑是宽容的,他的三韵句的音调犹如谐趣的谈话。

阿里奥斯托年轻时爱上了戏剧。在当时的欧洲,戏剧刚刚诞生,还只在宫廷的舞台上演出。1508年在伊波利特的宫廷里上演了阿里奥斯托的喜剧《金柜》,诗人在剧中娴熟地模仿古罗马的戏剧范本。阿里奥斯托保留了普劳图斯喜剧的基本人物:吝啬而唠叨的老头子,痴情的小伙子,机智灵活、诡计多端的仆人——错综复杂的情节线索都操纵在他们的手里。最有特色的一个人物是奴隶贩子卢克拉诺,他吝啬、多疑、爱教训人、爱占便宜、敲诈勒索,在喜剧结尾终于罪有应得,受到惩罚。但是这与情节的圆满结局并不相悖。通过幕间快乐的插段、舞蹈和绚丽的布景,使喜剧具有文艺复兴的喜庆欢乐性质。

阿里奥斯托的喜剧《移花接木》也是为伊波利特宫廷演出而写的,布景是由拉斐尔亲自绘制的。戏里的情节发生时间是十五世纪,地点是费拉拉,这既使人感到剧情自然,又使作者得以借古讽今,揭露官吏的飞扬跋扈。阿里奥斯托成功地运用一个演员扮几个角色、多次更换服装的手法,创造了有趣的舞台场面,全剧以年轻恋人的胜利告终。幕间小插段表演的是:"武尔坎努斯和库克罗普斯①在长笛、自己手里的榔头和系在脚上的小铃铛的伴奏下锻造箭,然后他们拉风箱,又在榔头的叮当声中跳起摩尔人的舞蹈。"

十年之后,阿里奥斯托这两出喜剧都改写了:原来的台词是用流畅的散文,现在改用不甚流畅的十一音节的韵文,情节发展的节奏也有所减缓。但是改写后,《金柜》的人物性格和曲折的情节变得更加鲜明,更加生动。《移花接木》在国外也获得声誉:1566年该剧被译成英语,而且看来给莎士比亚的《驯悍记》的路森修和比恩卡这一情节提供了素材。

阿里奥斯托应教皇利奥十世之请,匆匆写出第三部喜剧——《巫术师》(1520)。但是剧本未获上演,因为它太明显地影射天主教的赎罪券买卖了。当时围绕这一问题正进行激烈的斗争。只是到了1530年,《巫术师》才出现在舞台上。故事发生在克雷蒙纳,中心人物是骗人的星相家托克利诺——这是当时很典型的人物。托克利诺被描绘得惟妙惟肖。这个能说会道的骗子在未被揭穿之前大肆利用听众的迷信和愚昧,在被当众揭露、出

· 127

---

① 武尔坎努斯即赫淮斯托斯,希腊神话中的火神和锻造之神。库克罗普斯是希腊神话中一些只有一只眼睛的巨人,是赫淮斯托斯的助手,帮他给雷神锻造电火,给英雄们锻造武器。——译注

丑之后逃离克雷蒙纳。剧中有一个仆人泰莫洛,他是一个滑稽可笑、聪明机智的人,他既不放过残忍的主人,也不放过公证人、收税人、供应商和稽核员。他是全剧最活跃的人物。钦蒂奥和阿邦迪奥的女儿相爱引出一系列逗人的噱头。到了第五幕,一切都圆满结束,人人皆大欢喜。

阿里奥斯托喜剧中最独具一格的是《拉皮条的女人》[①](1529)。事情发生在费拉拉,女主角——拉皮条的女人使人想起西班牙女人谢莱斯丁娜。这个拉皮条的女人百般虐待自己的丈夫帕奇菲科;尽管年岁已大,还搞了一个姘头——法齐奥。剧中人物性格个个鲜明,情节生动,展现了一幅日常生活的广阔图卷。阿里奥斯托成功地在帕奇菲科身上塑造了一个随和的和事佬的形象:一个对周围的事不闻不问、只求自己安静度日的人。他的名字就说明了这一点。[②] 他的对手法齐奥则是声色犬马、追逐暴利之徒。最精彩的场面之一是帕奇菲科与妻子的一场对话,他俩都试图为自己辩白,帕奇菲科终于还是用虚情假意压倒了妻子。阿里奥斯托的同时代人就已经认为平淡的诗句使这出喜剧显得沉闷,散文形式倒会使对话更自然些。在费拉拉的埃斯泰宫廷里,凡举行结婚庆典便演出此剧:它的不拘小节的嬉笑和淫秽放荡的场面很合观众的口味。

阿里奥斯托的最后一部喜剧《大学生》是由他的弟弟、诗人加布里埃莱续完的,并改名《中学生》。

反宗教改革的时代还没到来,阿里奥斯托在他的喜剧里比较能够超然于他宫廷诗人的地位所要受到的限制。他的戏剧具有文艺复兴的热爱生活、幽默、玩世不恭、细节的真实等特点。阿里奥斯托在遵守三一律的同时,善于利用街道布景来造成动态的舞台调度,在他的台词里,深刻的思想与大胆的谈吐、下流的笑话、机智的俏皮话交相辉映。在他的喜剧里,仆人都据有重要的位置,他们思想健全,深谙世道人情,比主人高明。他笔下的妇女形象往往缺乏个性(拉皮条的女人列娜除外),她们对情节的发展所起作用不大。

《疯狂的奥尔兰多》在阿里奥斯托的创作中占有特殊的地位。1504 年,诗人开始写有关罗兰——早已变成意大利民间故事里的奥尔兰多——的长篇叙事诗。照他的构思,是要将之写成博亚尔多未及完成的史诗的续篇。但是,阿里奥斯托很少考虑前篇的情节发展情况,一下子就让安杰丽嘉、里纳尔多、费劳、萨克里潘泰、布拉达曼塔登场了。诗人在描写英雄们惊心动魄的冒险故事时,努力提高文艺复兴诗歌的力量,使之压倒对日常生活的

---

① 又译《列娜》。——译注

② “帕奇菲科”意大利文 pacifico,意为“爱好和平的”、“息事宁人”。——译注

平铺直叙(这是诗歌的致命伤),歌颂真正的人性、自由和美的世界。阿里奥斯托不断修改自己心爱之作,使《疯狂的奥尔兰多》的诗篇从1516年第一稿的四十首增加到1532年稿的四十六首。

阿里奥斯托是文艺复兴成熟时期的真正产儿:他为苦难深重的意大利悲泣,他诅咒胡作非为,但是,他的基本追求是肯定人文主义理想,在诙谐、快乐、迸发着机智的火花、尽情地玩乐的形象中再现文艺复兴鼎盛时期对尘世生活已经作出的并要求后人继续进行的伟大改造。

诗人喜欢节外生枝,把情节线索搞得错综复杂。在长诗的离奇怪诞而又多样和谐的情节中,在高尚的、极富人性的人物的诗意盎然的自由遐想和神奇惊险的遭遇中,人们可以感觉到新的美学思想的气息,感觉到对美和创作目的的新观念。

阿里奥斯托在长诗开头的几节八行诗中开宗明义地宣告了自己诗歌的任务。他把奥尔兰多,即罗兰作为长诗的主人公,他是人文主义者所理解的那种模范骑士:他一贯保护被压迫者,伸张正义。在他身上体现着经过 ·128 加工的理想品质,这些品质是西班牙的高卢人阿马迪斯和英格兰的帕尔梅林——优秀的文艺复兴骑士小说[1]的主人公——所具备的,也是阿里奥斯托的同时代人巴尔达萨雷·卡斯蒂列奥内在其《侍臣论》一书中认为文艺复兴时期的人所必须具备的。奥尔兰多保护奥林匹娅不受野蛮的奇莫斯科欺侮,从强盗手中解救了伊联贝拉,拯救了被判处死刑的泽尔比诺。他主张在战斗中要讲公平:在与费劳决斗时,他见对方没有头盔,便也光着脑袋;获悉曼德里卡尔多发誓格斗时不拿剑,他便也放弃剑。主人公命运的最高潮是他因爱情遭拒绝而发狂的一场戏。阿里奥斯托比他的任何一个前辈都善于描写奥尔兰多猜到安杰丽嘉爱上伊斯兰教徒时的那种妒忌和痛苦的感情。普希金天才地转述了这一场戏的八行诗(第二十三至二十四歌——“骑士眼前波光粼粼……”)。

奥尔兰多的发疯曾使一百年后莫雷纳山里的堂·吉诃德感动不已。阿里奥斯托是一步一步地让他发疯的,读到柔情蜜意的题词、证明安杰丽嘉和梅多罗幸福相爱,这只不过是使杯水溢出的最后一滴水罢了(“每一个字都像一颗钉子/扎进英雄的心房……”)。这之前,任性、狡猾的美人不辞而别已使他苦不自胜,预兆吉凶的梦又预报他未来的不幸,当他四处寻觅安杰丽嘉时,常常在失望中怀抱希望。主人公因愤怒而发疯预示着后期文艺复兴的形象——哈姆雷特和堂·吉诃德的出现,不过眼下的基调还是谐谑

① 见《阿马迪斯·迪·高拉》(1508)和《帕尔梅林·德·奥利瓦》。——译注

的：阿斯托尔福须得医好奥尔兰多，恢复他的理智。阿斯托尔福是浦尔契的叙事诗中的人物，他出现在《疯狂的奥尔兰多》中是很重要的。他把意大利文艺复兴时期的诗人与拉伯雷联系起来，把摩尔干提和马尔古蒂与莎士比亚和洛佩·德·维加的聪明的丑角联系起来。阿斯托尔福使用神奇的长矛，从女巫洛吉斯蒂拉那儿弄到一本能破法术的小书；他有一支角笛，一吹起来敌人就逃走。除此之外，他还有点古怪，会逗人发笑。在与使徒约翰谈话之后，阿斯托尔福乘坐先知以利亚的马车到月亮上去——那儿可以找到地球上丢失的一切，包括奥尔兰多的理智和阿斯托尔福本人的部分理智。骑士这次遨游取回了装有朋友的理智的一个小瓶子。在没有找到发了疯的朋友之前，他把风锁在羊皮囊里，使它不至于在非洲大沙漠里跟他捣乱；他把石块变成马让自己的步兵骑；终于在离比塞大不远的地方找到奥尔兰多。为了医治好友的病，阿斯托尔福把草插进他的嘴里，强迫他嗅小瓶里装的东西。奥尔兰多终于恢复健康，重返生活，而且忘掉了对安杰丽嘉的爱——他的一切苦难的根子（第三十九歌）。

从此之后，骑士“更加聪明勇敢”，准备建立新的功勋。奥尔兰多就像真正的史诗英雄，重又捍卫起法兰克人的事业、基督徒的事业。但是所有这一切有一半是玩笑：由于发疯而做出的一系列荒唐的、有失勇士身份的行为已经破坏了完美的旧式骑士的形象。阿里奥斯托的这种描写是在塞万提斯的《堂·吉诃德》之先，虽然那部现实主义的西班牙小说清清楚楚地把残酷的生活与怪诞的幻想两相对照，而阿里奥斯托的这部叙事诗则根本不写现实的日常生活，只把主人公的发疯描写成一件有趣的故事，它有时是可笑的，不过也没有破坏绚丽而又和谐的情节图画。

叙事诗的主要人物之一是安杰丽嘉，她自觉不自觉地成了奥尔兰多不幸的祸首。诗人把她描写成一个多灾多难、有深刻感受力的人：她险些被一个隐士糟蹋，她提心吊胆地等着海怪加之于她的死亡，因而鲁杰罗在魔盾和魔戒指的帮助下解救她的一幕更显得意外而神奇。任性的公主使许多爱慕者心碎，但是神奇的饮料竟然使她也爱上了里纳尔多。

对于文艺复兴的诗人来说，爱情首先是尘世的奇迹。阿里奥斯托唤醒了安杰丽嘉的真情，使她爱上受伤的伊斯兰教徒、普通的士兵梅多罗。公主一改任性乖戾的本性，投入爱的怀抱。发了疯的奥尔兰多命里注定要遇见那幸福的一对，可是他竟没认出他们，使他们顺利地躲过了（第二十九歌）。好天气和快船帮了安杰丽嘉和梅多罗的忙，他们很快到达印度的海岸。在这里，梅多罗被授予帝王的权杖。从此，他们再不可能与书中的主要人物相遇了，而读者对安杰丽嘉的命运也不再感兴趣了。

鲁杰罗与布拉达曼塔的曲折的爱情故事，其重要性不亚于其他情节线

索。这两个主要人物的爱情遇到种种波折和障碍，有好几次诗人已经准备用婚姻的种子把他们联结起来了，但新的奇遇却一再延宕幸福的结合。在这桩多磨的好事中，占主要地位的是布拉达曼塔——文艺复兴时代的女子，倔强、刚毅、勇敢。她嫉妒鲁杰罗，在绝望时刻，她表现出她的眷恋，准备立即拿起枪，捍卫自己爱情的尊严。当鲁杰罗面临危险时，尽管她气还没消，仍然大声提醒他注意。这个姑娘的感情比诗中其他人物的感情都更高尚、更具人情味，在她的感情中更直接地表现出《疯狂的奥尔兰多》的艺术风格所肯定的人文主义和谐。布拉达曼塔和属于她家族仇人这一方的皮纳贝洛相遇，使她没有进入鲁杰罗所在的亚特兰特的城堡，而躲进巫婆梅利莎的神秘的石窟中。女巫的预言安慰了这位受骗的女勇士。巫婆答应让她的后代——埃斯泰大公家族繁荣昌盛。这样，诗人运用维吉尔的手法，巧妙地向他的庇护人说了好听的话，但他做得很自然、很愉快，在总的情节调子中毫无献媚之嫌。

阿里奥斯托层出不穷的想象力，不断推出新的情节、新的惊险故事，时而是神话般的，时而是诙谐的，时而抒情惬意，时而壮怀激烈，既不重复，也无败笔。

阿里奥斯托的《疯狂的奥尔兰多》里除了从博亚尔多叙事诗中接过来的旧人物之外，还出现了许多新人物，既有次要的，只参与一件事的；也有主要的，贯穿全诗的。土耳其对意大利的威胁日益增强，受此影响，诗人在亦庄亦谐的叙事诗中让查理大帝与阿格拉曼特、基督教骑士与伊斯兰教骑士产生激烈冲突：对少数伊斯兰教徒，作者是同情的。

阿里奥斯托在诗中广泛地、打趣地使用了人格化的形象："内讧"、"欺骗"、"愤怒"，以及超自然的东西：鬼、仙女、巫师、术士。基督教的上帝也以圣米迦勒①的身份出现，介入事件。但是这些各不相同的群像并没有破坏全诗风格的统一。全诗的表现手法复杂多样、绚丽斑斓，而又惊人的和谐。

在诗中，诙谐和严肃糅合在一起，这正是作者的意图，正是英雄喜剧诗的规律。但是这并不妨碍真正的悲剧性的表现，例如布拉达曼塔想到她要失去鲁杰罗时的悲痛，布兰迪马尔泰念着菲奥迪利吉的名字咽气，等等。

阿里奥斯托在第十二歌里描写了作战行动（打仗本是这部叙事诗的"原生情节"），这样他又可以接下去长久地沉醉在他的想象力所创造的惊险的幻想世界里，然后再回到史诗中，叙述伊斯兰教徒包围巴黎，罗多蒙泰潜入城堡，多亏里纳尔多带着苏格兰和英格兰军队赶来救援，巴黎才没投降的

---

① 基督教《圣经》中的天使长之一。——译注

事。但是，异教徒与基督徒之间的敌对在诗中只具次要意义，作战场面只是用来把长诗的各个部分“粘连”起来而已。

《疯狂的奥尔兰多》的作者不仅对意大利文艺复兴运动的最好时期作了总结，而且还为几百年后的十九世纪初的浪漫主义诗歌开辟了道路。阿里奥斯托给诗歌带来丰富的、神奇的魔法武库：有安杰丽嘉的戒指、亚特兰特的盾牌、阿斯托尔福的角笛；有会说话的树、会飞的鹰头马身的怪兽、变成大船的树叶；还有从印度飞到爱尔兰、从地球飞到月亮的神奇游历，等等。所有这一切给长诗涂上美丽的童话色彩，读来引人入胜。但是这一切并不妨碍诗人为他的英雄们的奇遇创造一个美丽的背景，现实而又理想化的背景，有大河、小溪、花园、森林、山岳、自然现象——雷电、暴风雨，等等。在《疯狂的奥尔兰多》的五光十色的世界里，连最荒诞不经的冒险故事，阿里奥斯托也写得自然、真实、富有人情味。“因此，所有的人物个个栩栩如生，令人不能忘怀，其中一些人成为普遍的喜剧形象（例如罗多蒙特、格拉达索、萨克里潘泰、马尔菲扎）。诗人没有介入事件，不是登场人物，而是做一个欣赏这个世界的观众，仿佛这不是他的世界，不是他自己想象出来、创造出来的世界似的。因此，他的诗歌世界是极其客观、鲜明的，可以与荷马的诗歌世界相媲美。意大利文学在阿里奥斯托的这部长诗的纯朴和鲜明中达到完美的境界。”（弗·德·桑克蒂斯）

诗人热爱欢乐的尘世生活，赞美快乐，他并不怎么相信等待着好人死后进来的天国。他的长诗所描绘的人间天堂是十足物质的——阿斯托尔福在这儿找到喂马的燕麦、栖身的住处、果腹的饭菜和“一切方便”。在后来拉伯雷大声揭露抨击的场合，阿里奥斯托却出色地采取讽刺。

阿里奥斯托这部叙事诗成为欢腾的感情、全面发展的人的气势宏伟的赞歌。“金子般的”八行诗的完美，文学语言的抑扬顿挫，情节的曲折离奇使这部叙事诗声名远扬于意大利境外。还在十六世纪就已有大量改编、复述、模仿和翻译《疯狂的奥尔兰多》的作品出现。在十七世纪，阿里奥斯托长诗的情节渗透于绘画和歌剧，而随着浪漫主义的兴起又荣归诗歌之中。

3. 尼科洛·马基雅维利

在文艺复兴世界观方面，马基雅维利的创作是一条重要的分界线。马基雅维利对世界仍然保留着个人主义和人类中心论的观点，但于之作了重大的补充。在他的作品中，除了个人之外，还提出人民、阶级、民族问题。

马基雅维利和差不多所有的文艺复兴时代的思想家一样，是真正的艺术家。恩格斯在他对文艺复兴所作的经典论述中把他的名字和莱昂纳多·

达·芬奇、阿尔布莱希特·丢勒和马丁·路德并列。《曼陀罗花》是十六世纪最好的喜剧之一,《贝尔法戈尔的童话》不比班戴洛的绚丽多彩的小说逊色。但是,马基雅维利最有影响的作品是充满悲剧矛盾的《君主论》。马基雅维利的缪斯是政治。他的政治观点的现实主义与他的艺术方法的现实主义有机地结合在一起。安东尼奥·葛兰西写道:"《君主论》的基本特点在于它不是系统化的论著,而是'活'书,政治思想和政治科学在'神话'的戏剧形式中交织在一起。这种姓质的叙述不同于乌托邦和经院哲学论著,即不同于在马基雅维利之前政治科学所采取的那些形式,给了他的观点以艺术虚构的形式,因此理论原则和理性主义原则体现为雇佣兵队长的形象,即"集体意志的'类人形态'的鲜明象征。"



《尼科洛·马基雅维利肖像》桑蒂·迪·蒂托
十六世纪下半叶　佛罗伦萨韦基奥宫藏

尼科洛·马基雅维利(1469—1527)出生于佛罗伦萨。1498年,他被选为长老会议第二秘书厅的秘书官,掌管内务和与军队、军事行动有关的问题。在好多年里,马基雅维利差不多是共和国的主要的外交和政治顾问。正是在这个时期形成了他的人文主义世界观和现实主义方法。1499—1512年这几年可以称为马基雅维利创作的第一个时期,这一时期最重要的作品有《十人委员会关于比萨情况的报告》(1500)、《应如何对待起义的瓦尔迪基亚纳人民》(1502)、《瓦伦蒂诺大公是如何摆脱维泰莱佐·维泰利、奥利韦罗托·达·费尔莫、保罗先生和格拉温·奥尔西尼大公的》(1502)、介绍著名的1503年枢机主教选举教皇会议的《出使罗马记》、《德国见闻录》(1512)、《法国见闻录》(1512),从这些著作里已经可以看到,马基雅维利感兴趣的,主要已不是像人文主义者那样回顾古典古代,而是密切注视当代现实,他这时的目标是把佛罗伦萨变成强大的国家。

1505—1512年,马基雅维利主要从事民兵建设。他的一系列军事理论著作便是在这个时期撰写的,其中最重要的是:《佛罗伦萨应如何建立正规

军》(1506)。民兵问题就是佛罗伦萨共和国如何对待其周围的农民的问题。葛兰西是第一个用马克思主义的观点把尼科洛·马基雅维利的军事学说与意大利民族发展的历史问题联系起来看的人,他写道:“要形成人民的民族的集体意志,就要使广大的拥有土地的农民群众同时介入政治生活。马基雅维利认为可以通过组建民兵来达到这个目的。法国大革命时雅各宾党人正是做到了这一点。从马基雅维利对事情的这种理解中可以看出他的决定时代命运的雅各宾主义,这是他的民族革命思想的根源,它多少是有成果的。”

马基雅维利没能建成一支有战斗力的人民军队。1512 年 8 月佛罗伦萨的步兵在普拉托城下为西班牙人所歼灭。美第奇家族在教皇尤里乌斯二世的祝福下重新掌权。马基雅维利是个彰明较著的民主派,被撤销一切职131·务,关进监狱,受到拷打。1513 年 3 月由于教皇利奥十世登基,他获得大赦,被遣回他乡下的离圣卡桑诺不远的圣安德烈小田庄。

马基雅维利在乡下勤奋工作,在不直接参政的这些年里(1513—1525),他对在佛罗伦萨共和国供职期间所积累的经验进行了理论思考,颇有收获。这是他创作的第二个时期。所有重要的作品都出自这个时期。1513 年开始写作《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》,马基雅维利在书中阐述了“长期实践和常年研究世事”所教给他的东西。这一年年底,他放下这件工作,一口气写出《君主论》,把它献给“豪华者”洛伦佐的小孙子洛伦佐·美第奇。马基雅维利曾一度真诚相信美第奇能担负起人民领袖的角色。他在献辞中特别强调《君主论》是“从下层,从一介草民”的角度写的,因为要“正确了解君主的本性,必须来自人民”。不考虑这个出发点,就无法理解《君主论》的总体构想。

马基雅维利在《君主论》里分析了各种类型的国家,也冷嘲热讽地提到教会国家(第十一章),但注意力主要集中在“新型君主政体”上,他认为这是个别人物(罗慕洛、居鲁士、路易十二、切萨雷·博尔贾)的杰作,是人的美德的历史结果。

《君主论》的中心问题是创造历史的个人问题。马基雅维利仍然相信人有巨人般的力量,他坚决否弃中世纪的观念:“似乎世界上的事是由命运和上帝管理的”,“人再怎么说明也无法改变这一点。”(第二十五章)马基雅维利承认命运对历史有一点影响,但是他同时也把它从上帝身边搬开,使它失去任何超验性。按《君主论》的总体构想来看,命运只不过是还未被人们认识的时间和历史的自然规律,但它们是可以被认识的,因而是可以由人来支配的(第二十五章)。马基雅维利比他的先驱更坚决地认为必须以能动的态度来对待现实。

《君主论》是有意作为一部原则上反对乌托邦的作品来写的。它的作者“觉得寻找真正的、而不是想象的实情”是比较正确的做法(第十五章)。马基雅维利对基督教理论家和十五世纪的人文主义先辈们提出不同的看法,他断然认为:“许多人虚构了从未见过的、事实上毫无所知的共和国和公国。但是现实的生活与应有的生活之间的差距是如此之大,因此,一个人如果因为应当做的而忘记正在做的,那么,与其说他是在拯救自己,不如说是在为自己制造死亡。要知道,那个总想劝人信善的人必然毁于众多的敌视善的人之中。”(第十五章)

马基雅维利认为首先必须把政治从基督教道德中分离出来,他认为基督教道德对社会是有害的,甚至在客观上是不道德的,因为正是基督教“把世界变得软弱并且把它交给坏蛋去任意摆布”(《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》第二卷第二章)。但是在《君主论》里又说,现实的强有力的个人的政治是与任何道德,包括人文主义道德无干系的——这里也清楚表现出作者世界观的矛盾性。马基雅维利指出,“新型君主”实际上是不可能具备全人类的全部美德的,因为“人类生活的条件不容做到这一点”(第十五章)。与此同时,他也指出美德的相对性。广泛流传的关于他是个不讲道德的无耻之徒的印象,就是由此而来的。但是,《君主论》的作者并不是无耻小人。在他看来,全人类的道德与政治之间的矛盾乃是时代可悲的矛盾。这一点在《论靠恶行窃得国家的人》一章中说得特别清楚。这里既说阿加索利克斯[①]的美德堪称典范,同时也说“不能把杀害同胞、背叛朋友、缺乏忠心、怜悯心和宗教信仰称作英勇精神”(第八章)。马基雅维利的全部创作都试图找出解决这个矛盾的唯物主义方法。他根据他那个时代的现实政治(它与基督教道德和全人类的道德都毫无相同之处)的经验,坚持不渝地克服中世纪意识形态的超验性,在尘世现实中,首先是在“新型君主”的政治活动中寻找评判道德的标准。但是,他不可避免地撞上了人文主义个人主义的内在矛盾,这个矛盾是他所无法克服的。在《君主论》里,英勇的个人的历史能动性是以人民群众的被动性为前提的。马基雅维利不相信人民能够独立决定自己的命运。但是,文艺复兴人文主义传统的个人与群众对立问题,在《君主论》里变成了个人的惨重损失。这部书里的主人公已经既不是菲齐诺和皮科·德拉·米兰多拉所构想的“神性的人”,也不是阿尔贝蒂所构想的万能的人,他甚至只是一半是人,神话中的半人半马成了他的比喻性形象。马基雅维利写道:“新型君主必须同时具备人和兽的本性”(第十八

· 132

---

① 阿加索利克斯(公元前361—前289年):西西里岛叙拉古僭主,后自立为西西里王。——译注

章)。对马基雅维利来说,实力,尤其是军事实力,成了主要的美德。马基雅维利认为,造成十五世纪末至十六世纪初的民族危机的主要原因,是意大利各城邦君主的"缺德"、雇佣军队和雇佣兵队长,是他们"使意大利陷于被奴役、受屈辱的境地"(第十二章),因此他首先要在"新型君主"身上培养起优秀的军事领袖的品质。《君主论》的主人公是雇佣兵队长、独裁者、暴君,但同时又是对意大利现实存在的那些雇佣兵队长、独裁者和暴君的断然否定。《君主论》以毫不含糊的现实主义精神分析了意大利历史上的君主的作为,把"新型君主"塑造成在思想、美学上与他们对立的形象。他是"新型君主",不仅因为他用自己的双手为自己创建"新型的元首政体",还因为他以新的方式把自己与自己的人民,包括农民联系在一起,而迄今为止,农民是连最具民主主义精神的意大利文艺复兴人文主义者也没有注意的力量。"新型君主"不是一般的领袖,而是武装起来的人民的领袖。人民与"新型君主"的相互关系问题几乎是《君主论》一书讨论的主要问题。

马基雅维利有许多鄙视平民的言论,他与其他许多意大利人文主义者的类似看法是共鸣的,但不能由此得出《君主论》是反民主的结论。对作者来说,平民不仅指城市平民,还包括与"新型君主"相区别的、作为历史的被动物质的所有的人。在马基雅维利的"平民"概念中也包括高级封建贵族。在这本献给美第奇的书里,无论是他对贵族的刻骨仇恨,或是他的激烈的反教权思想,自然都是不能充分加以发挥的。但是在《君主论》里,马基雅维利的构想所具有的人文主义民主主义特点还是表现得很明显的。马基雅维利虽然极力强调人民群众的被动性,但绝不想完全忽视人民的作用。在他看来,人民是一股极为巨大的历史力量。在《君主论》里,已经大胆地率先用阶级斗争理论来论证人民的历史作用了(第九章)。

"新型君主"要取得政权不是依靠贵族,就得依靠人民。马基雅维利认为他最好是依靠人民。他写道:"依靠贵族取得政权的君主比依靠人民取得政权的君主难于保住政权……认真满足贵族的要求而不伤害其他人,这是办不到的;但是对人民,却可以办到,因为人民的目标比贵族的合理。贵族的要求是压迫人,而人民则要求不受压迫。"(第九章)因此,在马基雅维利的构想中,人民是社会道德的主要源泉之一,这个道德具有强烈的反封建性质。对马基雅维利来说,"新型君主"是人民集体意志的具有人的形态的体现,是人民专政的体现者,而人民专政的目的则在于镇压少数人,即贵族的反抗,在佛罗伦萨恢复失去的自由和昔日的民主结构,进而统一整个意大利民族。正是在这里表现出《君主论》的人民性和民族革命思想。葛兰西独具慧眼,指出了这一点,并把其作者看作是法国雅各宾党人的最早的先驱。

133 ·

马基雅维利的人文主义思想虽然反映时代的进步倾向，却也有一定的保守性，因为在文艺复兴时代，历史进步本身就是极其矛盾的。马基雅维利在其全部论著中用来与意大利的衰落和道德“崩溃”相对照的不是法国或西班牙的专制君主制，而是德国的自由城市，他有意地把这些城市里的“健全的”和民主的秩序大加理想化。因此，马基雅维利的社会政治理想与其说是专制制度的欧洲的明天，不如说是意大利的昨天，是它那已逝的中世纪的共和的城市公社。

最后，《君主论》发出悲壮的号召：把意大利从“野蛮人”手中解放出来！马基雅维利一方面向“光荣的美第奇家族”呼吁，一方面求助于彼得拉克的人文主义传统（这一点是极有代表性的），他援引彼得拉克的话来结束全书。在这里，美德这个概念又获得一个新的性质。它成了不仅是个人的，而且是民族的人民的英勇精神的象征。但是，这恰恰把反乌托邦的《君主论》变成一种新的文艺复兴的乌托邦，在十六世纪初的意大利，没有一个阶级能够实现马基雅维利的反封建纲领。因此，他在反映意大利人民的历史和民族愿望的同时，不得不既诉诸理智和理性证据，又诉诸人文主义的神话比喻和能“感化一盘散沙的人民，唤醒并组织他们的集体意志”（安东尼奥·葛兰西）的诗歌幻想。

马基雅维利在他的书里向他那时代的广大读者，即向人民呼吁。关于这一点，葛兰西是这样写的：“马基雅维利把自己这本小书献给那个应当成为这样的君主，以便率领人民建立新型国家的人；他的论述逻辑严谨，科学精辟，到了最后，马基雅维利自己也成了人民、化入人民之中，但不是‘一般’的人民，而是相信他前面的这些论断的人民……”

美第奇家族并不急于起用当代最优秀的智者之一，这是不足为奇的。在佛罗伦萨统治者的心目中，《君主论》的作者仍然是一个不可靠的人物。

1515年，马基雅维利与科齐莫·鲁切莱和贾诺比·布翁德尔蒙蒂来往密切，并成了他们周围的一群年轻人的思想领袖，他们具有反对派情绪，常在奥里切拉里花园聚会。这个团体原是贝尔纳多·鲁切莱创建的，在十六世纪初成了佛罗伦萨共和派最后的堡垒之一，并在意大利文艺复兴的社会政治思想方面起着重要的作用。马基雅维利不仅在这里朗读他的《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》，而且在相当程度上可以说，这部著作是在这个团体里产生的，最后一卷看来是在1519年完成的。奥里切拉里花园里进行讨论时的气氛在他1515至1520年间写的其他作品中也可感觉出来，例如对话录《谈谈我们的语言》、叙事诗《金驴记》、《贝尔法戈尔的童话》、喜剧《曼陀罗花》、《卡斯特鲁乔·卡斯特拉卡尼的一生》，特别是对话录《军事艺术》。

1520年,佛罗伦萨大学委托马基雅维利撰写佛罗伦萨的历史。1525年,《佛罗伦萨史》脱稿,马基雅维利郑重地把这部作品献给朱利奥·美第奇——此时他已当上教皇,即克雷芒七世。

《佛罗伦萨史》里记述了意大利全境内发生的事件,从远古直到“豪华者”洛伦佐逝世(1492)。马基雅维利广泛地、不加批判地利用了前人的著述(弗拉维奥·比翁多、维拉尼、莱昂纳多·布鲁尼等),他感兴趣的主要不是历史事实本身,而是重新思考它们。就所探讨的问题来说,《佛罗伦萨史》与《军事艺术》(分析理想的统帅应具备的素质)一道,一方面与《君主论》相通,另一方面与《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》相接,构成一个统一的思想组合,这个组合的核心是《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》。在这部论著里,马基雅维利的文艺复兴思想体系得到最广泛、最全面的阐述。

《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》一书共三卷,材料取自李维乌斯和其他古代史家记述的古罗马史实。但是,马基雅维利在议论遥远的过去的事情时,考虑的往往不是古代本身,而是现代,甚至是意大利社会政治的未来——他认为通过对历史进行应用分析,是可以预见未来的。马基雅维利在《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》中运用的方法和总体构想,基本上和《君主论》的一样。传统上曾把主张共和制的《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》和主张君主制的《君主论》对立起来,其根据在于错误地把“新型元首政体”等同于君主制。马基雅维利从来就不是一个信仰君主制的人。《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》中的新东西不是用民族的人民的新观点来看佛罗伦萨和意大利社会政治现实,而是比《君主论》更加尖锐地批判封建社会和罗马天主教教会,更深入广泛地阐述人民在维护公民自由中的作用。如果说在《君主论》里分析了个人独裁在建立“新型国家”中的作用的话,那么,《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》的中心议题则是如何重建并继而保持住佛罗伦萨自古以来的共和制,马基雅维利坚信这种制度是最像格拉古兄弟改革之前的罗马的国家制度,因此是他心目中最好的、最“合乎自然的”现代人民管理形式。阶级斗争有利于创造人民自由,这个大胆的思想在《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》中得到进一步的发展。马基雅维利用一整章来证明,正是“平民与罗马元老院之间的纷争使罗马共和国变得自由而强大”(第一卷第四章)。他驳斥那种认为一切内争都是不幸的停滞的观点,并引古罗马人的公民英勇精神为例,论断说:“良好的榜样是由良好的教育培养出来的,良好的教育来自于良好的法律,而良好的法律则来自于内争,可是许多人却对内争横加责难。”(第一卷第四章)

由此推导出人民在历史上的作用的大胆结论。在《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》里,人民常常扮演此前马基雅维利只派给“新型君主”担任的角

色。更有甚者，在第一卷的结束语中，马基雅维利铿锵有力地为人民辩护，不仅把人民群众放在与君主相等的地位上，甚至放在强有力的独立自在的个人之上。“寻找真正的而不是想象的真情”使他觉得文艺复兴人文主义的基础本身的不稳。在《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》中，个人不仅已在相当程度上丧失了新柏拉图主义的神性，而且也在一定程度上失去了自己的自身价值。在这里，个体往往成为“社会幸福”的牺牲品。不过马基雅维利不像后来反宗教改革和专制主义的思想家那样把“社会幸福”与“国家利益”等同起来，而是与祖国等同起来。在马基雅维利这里，人文主义个人主义与其说变形为国家主义，不如说变形为狂热的、基本上是人文主义的爱国主义，这种爱国主义使《君主论》和《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》的作者在十六世纪文学中显得特别突出。不是专制国家，而是祖国，即人民，成了马基雅维利衡量社会道德和个人道德的最终标准。他在《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》末尾的某一章里写道：“当事关祖国幸福时，不应斤斤计较于正义或非义、仁慈或残忍、光荣或可耻；必须不顾一切，坚持一切旨在拯救祖国、保住它的自由的措施。”（第三卷第四十一章）

在写《君主论》、《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》和《佛罗伦萨史》的同时，马基雅维利还写了一些文艺作品，它们最值得注意的特点之一是与民间艺术的密切联系。在马基雅维利的诗歌作品中，甚至在他很少写的十四行诗（《致洛伦佐·德·美第奇之子朱利亚诺》）中，再现了佛罗伦萨平民文学的典型形式。写《君主论》的作家还写出了“狂欢节歌曲”——不仅在他年轻时、当“豪华者”洛伦佐本人也喜欢这种体裁的时候写，而且在美第奇家族的新制度已经无意庇护这类平民纵情活动时也写（《魔鬼从天降》、《绝望的情侣》、《隐士》等等）。马基雅维利的诙谐的三行诗（《忘恩负义》、《命运》、《仁爱》、《机遇》）、短八行诗、雅歌、小夜曲、《巴尔贝尔之歌》和其他一些抒情作品都极富民间诗歌的精神，其中大部分都涉及政治，甚至哲学问题。但是在这里，马基雅维利同样也不是听凭一己的爱好，而是遵循他那时代的民间诗歌传统。十五世纪末开始的政治危机重又在民间诗歌中唤起往日的公民热情。在这方面，年代记式的叙事诗《十年》特别典型，它是用三韵句写的，描写意大利在查理八世入侵之后所遭到的灾难。马基雅维利试图在诗中像民间说书人那样从佛罗伦萨人民的观点描写意大利的历史现实。

《贝尔法戈尔的童话》在意大利文艺复兴作品中占有特殊的地位。马基雅维利在这部作品中开发了意大利民间口头创作中某些到那时为止几乎还无人涉及的阶层。与绝大多数文艺复兴小说家不同，马基雅维利在《童话》中不是取自城市笑话，而是取自主要流行于农民中的幻想童话。可是在他

那儿，讲恶婆的童话故事变成了对现实社会的讽刺。马基雅维利在人民中找到了对现实进行客观的社会评价的立足点。小说的主角不是贝尔法戈尔-罗德里戈，而是托斯卡纳农民詹马泰奥。作家使他具有意大利文艺复兴小说中的市民通常所具有的那些品质：詹马泰奥机灵、狡猾，而主要的是，善于抓住时机，利用形势——他于此可谓到了“炉火纯青”的程度。小说表明当今的佛罗伦萨这个残酷的世界比真正的地狱还糟，连大魔王自己都失败、破产了，农民詹马泰奥发财、胜利了。《贝尔法戈尔》和差不多所有的民间童话一样，结局是圆满的。农民童话把地道的民间乐观精神“传染”给了马基雅维利的文艺复兴小说，而文艺复兴的现实主义叙事结构又把这乐观精神带进意大利文艺复兴的社会理想和美学理想。《贝尔法戈尔的童话》比其他任何作品更强烈地表现出马基雅维利对新的民族人民力量必将最终战胜“卑鄙的世界”的人文主义信念。这篇故事提出的问题与对话录《军事艺术》有一定的联系，这里提出了一个从此一直折磨着欧洲差不多所有大作家的问题——农民问题，作为任何一个人民和民族的“天然”基础的农民问题。不错，在《贝尔法戈尔的童话》里，“农民问题”还没有成为马基雅维利对现实进行广泛的思想美学分析的出发点，但是提出这个问题，本身就是意味深长的。到十六世纪初，在意大利，商业资产阶级已不再是滋养意大利人文主义文学的人民性的社会土壤了。马基雅维利的戏剧作品也证明了这一点，虽然是从反面证明的。

以马基雅维利的名字流传到我们今天的戏剧作品中，肯定是出自他笔下的有三部：用散文翻译的泰伦提乌斯的喜剧《安德罗斯妇女》、喜剧《曼陀罗花》和喜剧《克丽齐娅》(其情节基本上模仿普劳图斯的《命运》)。关于它们的写作时间长期以来争论不休，最后大概是这样确定的：马基雅维利在1518年1月到2月写出《曼陀罗花》，《克丽齐娅》则在其后，于1525年写成。

人们常把《曼陀罗花》和《君主论》相提并论。值得注意的是《曼陀罗花》和《克丽齐娅》情节发展的起始时间都是意大利的凶年——1494年。这与其说是要界定喜剧故事发生的时间，不如说是为了解释作者对剧中所描写的现实的讽刺态度。《曼陀罗花》里分析了私生活中的道德败坏问题，在马基雅维利看来，道德败坏乃是意大利民族危机最显著的表现之一，正如他在《论李维乌斯〈罗马史〉前十卷》里所说的，在意大利人们“已经既不信宗教，也不服法律”，因此，“没有任何东西能为极端的贫困和寡廉鲜耻开脱”。这是一出没有正面人物的喜剧。马基雅维利在《曼陀罗花》里也在寻找“真正的而不是想象的真情”。

与阿里奥斯托的喜剧不同，《曼陀罗花》继承的不是普劳图斯-泰伦提乌

斯的喜剧传统，而是薄伽丘的现实主义叙事传统。这不是一出情节剧，甚至不是描写一个躁狂的性格，而是描写一群普普通通的、司空见惯，乍一看甚至是平庸的性格的喜剧。它以极大的艺术力量和现实主义客观性刻画了佛罗伦萨的富裕市侩、愚钝而又自大的学究尼齐亚和僧侣蒂莫泰奥师兄，所有其他的登场人物，包括仆人西罗和卢克莱齐娅的母亲索斯特拉塔也都具有鲜明的性格特点。《曼陀罗花》的情节发展的动力就在人物身上——在他个人的、利己的、不超出平庸的日常生活范围的私利中。马基雅维利的喜剧世界不知道其他任何力量，那里没有上帝，也没有什么伟大的人类理想。“世界上除了芸芸众生，什么也没有。”（《君主论》第十八章）喜剧中所有的登场人物的一切行动都是为了获得某个具体的、经过理性思索过的物质利益。这些行动都是合乎逻辑前后一贯的，像古代的厄运那样，无法逆转。但是在《曼陀罗花》里，扮演厄运这个角色的不是政治，而是个人的邪恶的意志。 ·136

《曼陀罗花》的情节有点像《十日谈》第三天第六个故事。但正是把马基雅维利的喜剧与这篇故事相对比，清楚不过地表明意大利文艺复兴的人文主义自从薄伽丘写下那部伟大作品以后发生了多么重大的变化。对《曼陀罗花》的流行看法是把它解释为一部赞美“自然的情欲应得到满足”的热爱生活、享受人生乐趣的喜剧。这种解释部分是由于历史文学思想的惯性，部分则是出于一种难以克制的愿望——要从它的尾白的“道德”中引出全剧的基本思想。卡利马科的爱情在剧中不是得到歌颂，而是受到嘲笑，并且是相当恶意的嘲笑。卡利马科根本不是文艺复兴的英雄人物，更不是马基雅维利的正面人物。《曼陀罗花》是从卡利马科失去内心的和谐状态写起的。剧中出现了意大利文艺复兴文学典型的冲突——英雄的美德与敌视他的命运之间的冲突。命运以卢克莱齐娅的形象出现在卡利马科眼前，他疯狂地爱上了她。在《十日谈》里，爱情是万能的力量，它使人与神保持平衡。《君主论》的作者也不认为命运是什么不可战胜的东西。但是卡利马科不是西蒙，甚至也不是男子汉，虽然马基雅维利也赋予他某些自己的思想。在描写卡利马科的爱情时，重点放在“疯狂”上。主人公的感情不是使人变得高尚的爱情，而是使人堕落的淫欲。作家从生理角度现实主义地描写这淫欲。卡利马科不单是可笑的，他简直让人讨厌。把卡利马科的感情与尼齐亚贞洁的妻子的“天性”——自然的人性的美德相对，从而更突出了卡利马科的感情的不道德。卡利马科在解释是什么妨碍他占有卢克莱齐娅时指出，首要的是她的“天性”：“抵制我的首先是她的天性——最诚实的天性，根本不愿干偷情的事。”

由此可见，与卡利马科作对的是剧中唯一一个要保全自己人性的人物

的命运、天性和美德。卡利马科本人是没有美德的。他只能用自己的躁狂来和卢克莱齐娅的命运、天性和美德相抗衡。为了占有卢克莱齐娅,他"准备采取一切手段——管它是兽性的、残忍的、渎神的"。《曼陀罗花》的冲突完全不是传统的冲突,而冲突的解决更不是用传统的办法。如果说《君主论》是以马基雅维利相信纯正的意大利英勇精神必将胜利而结束的话,那么,《曼陀罗花》则是以兽性的、残忍的和渎神的"发情"战胜女主人公的美德结束的。这个胜利是寓意很深的,同时也是合乎规律的。卢克莱齐娅失败了,因为卡利马科的"发情"得到了统治这个世界的绝对的恶的支持。它体现在利古里奥这个人物身上,他可以说是莎士比亚的伊阿古的远亲。他所策划的针对卢克莱齐娅的阴谋表明他很了解人,很善于利用人的弱点。利古里奥和伊阿古一样,是个卑鄙之徒,他根本不相信善,也不相信人。在回答卡利马科的问题——谁能劝动神父去说服卢克莱齐娅委身于她所遇见的第一个男人时,他回答说:"你,我,金钱,我们的卑鄙,他们的卑鄙。"这"他们"不仅指观众席,而且指全人类。利古里奥是个有力量的人物。马基雅维利不怕用自己的关于人类行为的理论来武装他,但他这样做并不像某些研究者所说的,是为了"用日常生活的材料来证明自己理论的正确",而是为了表明,如果世界拒绝接受意大利人文主义伟大的社会政治理想,那世界会受到什么样的威胁。《曼陀罗花》证明,并不是一切目的都能证明任何手段都是正确的。利古里奥在怂恿蒂莫泰奥去犯罪(与其说是去冒犯教会和宗教,不如说是去反对人性)时,用的是这样的论点:"凡是给最多的人带来善、使最多的人满意的便是好的。"那些把这认为是"马基雅维利哲学"的人没有考虑到这样一点:《曼陀罗花》的整个剧情发展是建立在这样的基础上的——即以卢克莱齐娅的自然的人性来对抗利古里奥的卑鄙的无道德。利古里奥—卡利马科的计划虽然得到她丈夫的支持,却引起她的愤怒。137· 卢克莱齐娅不能相信的正是:用一个人的生命作代价就可以拯救全人类。不是马基雅维利,而是蒂莫泰奥师兄向卢克莱齐娅证明,在一定条件下,"一切都是许可的"。"目的,这就是在一切情况下都应考虑的东西。"蒂莫泰奥师兄也是个下流胚、伪君子,不过完全不是像达尔杜弗或福玛·奥皮斯金那样罕见的伪君子。他是个最普通的僧侣,和所有的僧侣没有什么两样。他甚至还为"扼杀了对宗教的笃信"而难过,并责怪"师弟"不该这么做。在《曼陀罗花》里,蒂莫泰奥可怕的丧尽天良的伪善被写成一种平平常常、司空见惯、毫不新奇的事,因而也就益发可怕。马基雅维利反教会的讽刺力量就在于他的现实主义的极端的客观性。

《曼陀罗花》作者的客观性正是讽刺作家的客观性,在它的下面翻腾着公民的愤怒感情。为什么写蒂莫泰奥时没有我们在《十日谈》里常见到的

那样，对犯罪修士的人性俏皮、幽默地表示同情，原因就在这里。对马基雅维利来说，修士是应对意大利的道德败坏和民族衰微负责的社会范畴的代表，他是那些"因了他们的过错而使我们意大利人失去宗教，陷入罪恶的泥潭"的人们中的一个。

但是，不只是蒂莫泰奥师兄一个人，《曼陀罗花》中所有其他人物，更主要的，这部生活喜剧的整个矛盾冲突，都具有社会的，甚至政治的内容。愚蠢而自大的尼齐亚的贞淑的妻子不是随便被起名叫卢克莱齐娅的[1]。《曼陀罗花》的喜剧性结局的悲剧在于卢克莱齐娅的堕落并没有引起转折性的变化。一切仍和从前一样。更糟的是卢克莱齐娅也丧失了自己的美德，与那些恶势力、与那个逼她投降的可耻的现实妥协了。在剧终，卡利马科转引了她的近乎冒渎神明的话："既然你的狡猾、我丈夫的愚蠢、我母亲的无知和我的神父的卑鄙迫使我做了我永远不会主动做的事，那我愿意承认这是上天的意旨，上天是这样安排的，我无权拒绝上天命令我接受的安排。"

马基雅维利在《曼陀罗花》里写出了愚蠢、平庸、伪善、卑鄙和邪恶的胜利，这就不仅再次展示了他所清楚看到的"现实的生活与应有的生活之间的差距是如此之大"（《君主论》第十五章），而且也表明在十六世纪各种各样的卡利马科和尼齐亚已断然不再是文艺复兴人文主义意识形态的支柱了。《曼陀罗花》的人民性便表现在这里，尽管它是悲观主义的，而且似乎根本没有出路。马基雅维利没有在剧中写"正面人物"不只是因为他感到在美第奇家族统治下的佛罗伦萨他不能有所作为，他是孤单的，而且还因为作为一个文艺复兴的人文主义者，他断然不能接受他那时代的意大利的社会政治现实。《曼陀罗花》的人文主义人民性，它的文艺复兴精神的民族特点主要不是表现在剧中的学究尼齐亚讲得一口地道的佛罗伦萨方言俚语，而是表现在它讽刺的否定力量——否定那个把幸福的历史未来给予这个愚蠢自大的富翁的新世界。

4. 卡斯蒂利奥内　回忆录和传记散文

在马基雅维利和他的同时代人、历史学家圭恰尔迪尼的创作中，文艺复兴散文达到了堪称典范的明晰和完美的程度。十六世纪是散文体裁大放异彩的时代，这不仅表现在小说（班戴洛、钦齐奥）、散文喜剧（阿雷蒂诺等）的繁荣上，也表现在政治论著、历史论著和传记的繁荣上。意大利语占领了

---

[1] 古罗马传说中有一位贞妇，名叫卢克莱齐娅。她是贵族科拉提努斯的妻子，美丽贤淑，被暴君卢齐乌斯·塔尔奎尼乌斯之子奸污。她要求父亲和丈夫立誓为她报仇，随即自杀。——译注

新的体裁和创作领域。这当然不是说拉丁语和希腊语典籍的研究已被遗忘。出现了大量古典作家作品的研究性版本,其中由著名的阿尔多·马努齐(1449—1515)和他的继承者出版的版本不仅是印刷技术的杰作,而且是古典语文学和版本学的精品。在十六世纪的意大利,也有主张用拉丁语写作的文学家,如弗留里人罗莫洛·阿马泽奥(1481—1552),或比较稳健的弗朗切斯科·弗洛里多(1511—1546)。但是,十六世纪新拉丁文学没有产生可以和波吉奥或波利齐亚诺相匹敌的作家。主张使用俗语的人多起来了。一般来说,语言问题是本世纪关心的问题:有人尝试对意大利语的语法作严密的表述(乔万尼·弗朗切斯科·福尔图齐奥,1516 年,以及其他 138· 人),有人写文章为俗语辩护:温琴佐·科利(约 1460—1508 年,别名卡尔梅塔)、焦万·彼得罗·博尔扎尼(1477—1560)、斯佩罗内·斯佩罗尼(1500—1588)、吉罗拉莫·穆齐奥(1496—1576)、克劳迪奥·托洛梅伊(1492—1556),等等,而卡斯蒂利奥内的《侍臣论》的前十二章也是讨论语言问题的。

在这类问题上,公认的权威是威尼斯人彼得罗·本博(1470—1547),他曾就学于希腊人文主义者拉斯卡里斯的学校。1512 至 1520 年间,本博是教皇利奥十世的秘书官,暮年当上枢机主教。他在威尼斯创办了圣马可图书馆,被认为是威尼斯共和国的历史学家。

对文学语言的发展有影响的与其说是本博的拉丁语论文《论模仿》(1512),不如说是他用意大利语写的散文对话录《俗语论》(1525)。本博的这篇论文在相当程度上可以说是一件艺术作品。故事发生在 1502 年冬季的威尼斯,在作者的兄弟卡洛·本博的家里。参加争论的除了主人之外,还有朱利奥·美第奇、费德里科·弗拉戈佐、埃尔科莱·斯特罗齐。本博运用柏拉图和西塞罗的经验,把论文写成对一场自由座谈的记述,其中不仅阐明观点,而且刻画了参加者的性格。论文的结构是严整的:第一卷阐明意大利文学语言(东博认为是佛罗伦萨语)的起源,并说明为什么必须模仿十四世纪作家,首先是彼得拉克和薄伽丘;第二卷研究形式问题,第三卷讨论语法问题。本博的《阿佐洛城堡漫谈录》更加近似于艺术散文。该书出版于 1505 年,是献给卢克莱齐娅·博尔贾的。书中描写一群威尼斯青年的争论。阿佐洛城堡(为塞浦路斯女王卡泰里纳·科尔纳罗所有)的生活图画构成全书的框架。讨论分三天进行,女王和她的侍从也参加。本博这部著作对欧洲的彼得拉克诗派和唯灵主义爱情观产生强烈的影响。作者对"框架结构"和参加讨论的人的语言特点狠下了一番工夫,值得注意。在《阿佐洛城堡漫谈录》中,青年薄伽丘的精致散文时期(即写作《菲洛柯洛》和《亚梅托》的时期)在新的阶段上复活了,汇入本博的文体规范中。

卡斯蒂利奥内的《侍臣论》也是在与此差不多的文化环境里产生的，它可以说是马基雅维利的《君主论》的姐妹篇，更是它的对立物。

巴尔达萨雷·卡斯蒂利奥内（1478—1529）出身古老的家族，是贡扎加大公的亲戚。少年时代在米兰度过，后来迁居曼图亚，又从那儿到了乌尔比诺，那时当地的统治者是圭多巴尔多。后者是一个不甚走运的政治家，但却是一个勇敢的战士和具有高度人文主义文化素养的人。在大公的城堡里存有许多手稿。在乌尔比诺，研究古典古代的风气很盛，同时还有一所骑士学校。伟大的拉斐尔是在乌尔比诺练就自己的才能的，本博、比比恩纳、帕拉维奇诺、阿科尔蒂等人都曾在这里长期生活过。卡斯蒂利奥内是乌尔比诺知识界的灵魂和典型代表。他那渊博的知识好像是无意之中学到的，他从来不以此自夸。卡斯蒂利奥内模仿奥维德、普罗佩提乌斯和西塞罗，写得一手优美的拉丁语诗歌和散文。他的意大利语诗歌趣味高雅，不过有点儿刻板。卡斯蒂利奥内的书信，尤其是写给母亲的，十分有趣，是乌尔比诺宫廷，后来是曼图亚、罗马、马德里和托莱多生活的生动写照。

卡斯蒂利奥内的《侍臣论》的主要部分是 1513 至 1518 年间写成的，当时即以手抄本形式传开了，虽然作者还在继续写作全书并对文字进行加工润色。全书直到 1528 年才在威尼斯出版。

柏拉图和西塞罗的著作（《演说家》）促使卡斯蒂利奥内要写一部书论述对自己时代的理想人物的看法，但是，《侍臣论》是十六世纪初意大利现实的产物。卡斯蒂利奥内不仅制订了宫廷风尚的规范，而且汇集了文艺复兴成熟时期意大利人文主义的全部成就。

作家所描绘的那幅社会图画在某种程度上是文艺复兴的乌托邦，不过在那里纯属空想的只是不妥协的、高度浓缩的伦理和美学理想（乌尔比诺宫廷的真实生活自然不是卡斯蒂利奥内所描绘的那种人文主义骑士的天堂），至于其余的，作家提出的要求倒是普遍适用的，看来正是因此，这本书被译成差不多所有的欧洲语言，而且享有经久不衰的盛誉。

卡斯蒂利奥内在一个国君权力相当弱的小宫廷里寻找自己理想的同时代人。这既表现出作者的头脑冷静（因为那时人文主义中心往往就是在这样的宫廷里），同时也表现出他的人文主义幻想。卡斯蒂利奥内感觉到文艺复兴文化的危机已近，却天真地以为小小的知识分子团体能够拯救文艺复兴的成果免受已经开始的反动势力的进攻。

卡斯蒂利奥内的理想是没有等级偏见的，“贵族主义”对他来说和十六世纪许多作家一样，只是一个伦理概念。“贵族身份好比一支发光的蜡烛，可以发现和让人看到好事、坏事，激发和鼓励人焕发出英勇精神。”（第一卷第十六章）此外，贵族出身又是使人在一定程度上不依附于国君的保证。

卡斯蒂利奥内对宫廷的看法与中世纪的完全不同。卡斯蒂利奥内的宫廷是与意大利独特的城市国家不可分的。在这里,一定的国君的权力往往是暂时的,权力易手的可能性产生了强烈的个人价值感。

卡斯蒂利奥内谈到要忠诚服务,但只是在一定的限度内,超过这个限度,正如后来莎士比亚悲剧中或西班牙文艺复兴戏剧中所表现的,就要由人文主义者的个人责任感来指导了,它是高于命令的。作者教导说:"在能给国君带来利益和荣誉的一切方面,你们应当服从国君,但是对能给他造成损失和耻辱的事,你们就不应当服从。因此,如果他命令你们叛国,你们不仅不应当执行,而且有责任不做,既为自己,也为了不做使你们的国君蒙受耻辱的罪人。"(第二卷第二十三章)。因此,卡斯蒂利奥内的"侍臣"不是廷臣。布克哈特说他"是待人接物的典范,但……更是为自己而修身的榜样"。这个基本上是文艺复兴精神的君臣观,是意大利的进步和十六世纪初政局不稳的产物,是符合卡斯蒂利奥内的伦理观点的。对他来说,伦理与美学是完全一致的。在他看来,英雄的身上,一切都应当是美的,而且美的外表不可能不影响到心灵的美。如果先天没有赋予你美丽和优雅,可以通过训练来获得。作家订出一个体育锻炼大纲,其中包括跑步、游泳、骑马、射击、舞蹈等等。在所有这些项目中,英雄都应达到技艺高超,非常自然和简练的程度。卡斯蒂利奥内正确地认为,真正的艺术是朴实无华的。

查理八世的军队就在卡斯蒂利奥内的眼前潮水般地涌入意大利。法国人深谙武艺,但是对卡斯蒂利奥内来说,他们还体现了中世纪骑士式的"建立在身体的灵巧和力量上"的"礼范"。卡斯蒂利奥内用文艺复兴的全面发展的和谐的人的理想来和这种"礼范"相对抗。侍臣不仅应当是骑士,而且是人文主义者。他的英雄"应当是在文学,特别是在被称为人文科学的各个学科中学识渊博的人,而不是平庸、浅薄之辈;他不仅应懂拉丁语,还应懂希腊语……他应熟读诗歌,还要博览群书——包括演说家、历史学家的书;此外还要会写文章、会吟诗,特别是用我们意大利语。"(第一卷第四十四章)。此外,真正的人应当会唱歌跳舞,因为"对于羸弱的心灵来说,没有比音乐更有效更好的药了"(第一卷第四十七章)。对卡斯蒂利奥内来说,人的全面发展和内心自由是很重要的。在他看来,过分的职业化是束缚人的桎梏。

卡斯蒂利奥内所鼓吹的人文主义骑士精神的理想是天真的幻想,如果不是考虑到以下两点的话。第一,作家承认,尽管是有保留地承认,很难找到有哪一个宫廷是具有高尚的习俗和尊重科学和艺术的;第二,卡斯蒂利奥内承认自己的同时代人是不完美的,并对用人文主义标准来改造他们不抱希望。作家只是规划出在十六世纪初意大利的现实条件下理想的人类社

会生活的原则。卡斯蒂利奥内的《侍臣论》提出了理想，他的同时代人如果意识到它，就可能顺利得多地在自己的人生道路上，遵照美感的指引，不断地自我完善。

这本书远远超出了它的教育任务。这是一幅时代生活的画卷，虽然许多地方被削弱了，参加讨论和游乐的人的画像都具有两重性。在《侍臣论》的人物中有乌尔比诺宫廷的常客，因此，本书尽管不具有正史的可靠性，却可以看作是别具一格的回忆录。维托丽娅·科隆纳说，卡斯蒂利奥内在写作时常常照镜子。叙述者的面貌不比其他人物的逊色，而且可能是与所宣扬的理想人物最相符的。在某种程度上说，作家的这部书是他的信条。

在不久之后出现的众多译本和仿作中，值得一提的是彼得拉克派诗人和政治活动家乔万尼·德拉·卡萨（1503—1556）写的那本小书。卡萨出生于佛罗伦萨郊区，1544 年当上贝内文托地方的大主教，不过他并没有住在这里。他在保罗四世统治时期任国务秘书，作为一个外交官，他以敌视西班牙闻名。德拉·卡萨论述上流社会的“礼仪”的《礼范》成书于 1551 年前后，但直到他死后才在 1558 年刊印出版。《侍臣论》和《礼范》之间的差别是非常显著的。在德拉·卡萨的书里，大概除第二十六章外，没有广泛的人文主义纲领，宫廷日常生活的描写也较少。作者的主要注意力放在人的行为上，放在社交礼仪上。在这个方面，他是十七世纪法国的观念的先驱。德拉·卡萨常常陷入鸡毛蒜皮的小事，例如劝人吃饭时不要搔痒，与人交谈时不要大声叫嚷，要让别人说话，等等。德拉·卡萨想面面俱到，因此也谈到不好的习惯，还不时夹进种种可能出现的情况，因此这些生活笑话便成为一篇篇有趣的故事（例如第四、十二章），正是大量这样的实例使《礼范》妙趣横生。在这部优美的散文作品中可以感觉到薄伽丘的影响，尽管也存在着把文艺复兴理想形式化的痕迹。

· 140

不久，著名的雕刻家本韦努托·切利尼（1500—1571）写出一部迥然不同的文学作品。他在晚年，即 1558 至 1566 年间口述了《自传》——意大利十六世纪文学中最引人入胜的书之一。这本书不是由贵族老爷，也不是由人文主义者（就这个词的狭义而言）写的，但饱含着意大利后期文艺复兴的思想和观念。作者早先是手艺人、珠宝匠，没有什么文化，照卡斯蒂利奥内或德拉·卡萨的标准来衡量，他是个教养很差的人。他习惯于依靠自己平民的机智来达到一切，他不得不在生活的激流中搏斗，唯一可以依靠的只有自己的精明和才干。

对个人的英勇精神（virtù）这一概念，切利尼并不陌生，对他来说，这不是指贵族出身，不是指文化程度，而是指进行创造性劳动的能力。切利尼的书是一曲创作活动的赞歌。切利尼详细描写工作，表现劳动的感人力

量、劳动的紧张和危险，以便接着表现雕刻家克服了材料阻力、助手的疏忽和一己的弱点而取得的胜利。描写铸造佩尔修斯铜像的那一段（第二卷第七十四至七十八章）是最脍炙人口的。这简直是一场战斗——房顶着火、狂风呼啸、大雨倾盆而泻，这一切都不能使艰苦的工作停顿下来，它的节奏反而越来越快。

书中还有许多场面也是极为紧张的，这里也和切利尼的有点风格主义味道的雕刻一样，主要表现的是体力劳动或脑力劳动的极度紧张的瞬间，如从圣天使堡逃跑（第一卷第一百零八至一百一十章）、与女模特儿卡泰里纳的争执（第二卷第三十章）。

正如德·桑克蒂斯所说的，艺术对切利尼就是神灵、道德、法律、权利。他认为，艺术家“像本韦努托这样在自己本门艺术中登峰造极的人，不应当成为法律的奴隶”。切利尼确信，天赋、才能是首要的，残酷无情也罢，甚至背信弃义也罢，对艺术家来说都算不上什么过错。切利尼生性豪放，桀骜不羁。他工作起来忘我，发怒起来也不能自已，操起宝刀，恨不得立时结果欺负他的人。他在创作上是大胆的，在生活上也是如此，因为正如他所说的：“从不知害怕是什么东西。”

在切利尼的书中，通过作者个人的感受而表现出来的生活画卷要比卡斯蒂利奥内的《侍臣论》广阔得多。在描写庇护文学艺术的君主和他们的宫廷时，作家没有阿谀奉承、奴颜婢膝的样子。切利尼并不是处处都准确，许多事他忽略了，有的事显然搞错了。但他描绘的图画不仅绚丽多彩，而且总的来说是忠实可信的。这本书是一件震撼人心的证据，说明文艺复兴时代高涨的民主精神能培养出什么样的新人。

本书的语言也很清新，它和作者本人一样，未经雕琢，却形象而热情。切利尼这本未写完的书直到1728年才出版。《自传》是这一体裁的作品中最优秀的作品之一，可以与圣奥古斯丁和卢梭的《忏悔录》相媲美，它受到阿尔菲耶里和司汤达的称赞，歌德还把它译成德文，并说作者“用自己的笔也许比用刻刀更坚实地为自己和自己的艺术建造了一座纪念碑”。

十六世纪另一位艺术家乔治·瓦萨里（1511—1574）也写了一本有趣的自传（《作品介绍》），不过他在世界文学中的声誉是因《著名画家、雕塑家、建筑师列传》一书而得的。瓦萨里在十六世纪四十年代初就想写这部集子了，1550年全书出版。在瓦萨里之前也有人写过艺术家的传记和艺术发展史纲。例如，詹巴蒂斯塔·杰利（1498—1563）的《艺术家传》无疑就写141·得很有味道。此书显然写于三十或四十年代，但很久以后才发表。杰利和薄伽丘、彼得拉克以及十四至十六世纪其他人文主义者一样，把自己的时代理解为文艺复兴时代，他把这一时代的开始与契马布埃和乔托的名字联

系起来，把成熟时期与多那太罗、季培尔底和布鲁内莱斯基的创作联系在一起。

瓦萨里不仅在传记的数量上，而且在意大利艺术发展观的严谨上都超过杰利。他是第一个在出版物上认真谈论自己的时代的人，他认为这是艺术在千百年的野蛮统治之后复苏的时代，他还认为这复苏与拜占庭的影响有关。在瓦萨里看来，今后要继续进步，就要改造并克服这样的创作动力。《列传》的作者描绘了一个乐观主义的意大利艺术发展图式：从"粗糙"和"笨拙"的契马布埃和杜乔到最伟大的大师莱昂纳多、拉斐尔和米开朗琪罗。

这就是总的图式。该书第一版收入一百三十三位艺术家的传略。瓦萨里从手稿和已刊印的著作中，从同时代人的叙述和地方传说中，还从档案材料中搜集他们的生平事迹，材料不足之处则补之以自己的虚构，例如，十四世纪佛罗伦萨画家博纳米科·布法尔马科至今仍被认为完全是他杜撰的。

十八年之后，出了修订增补本。这一次，瓦萨里写了一百六十一位大师的生平，对原来的记述作了重大的修改，引用的材料比先前更丰富、准确。在新版中，瓦萨里加强了道德劝谕倾向，但仍然保留了给本书增辉的鲜明生动的色彩。

在瓦萨里的作品中可以感觉到重新发现的亚里士多德学说与柏拉图的灵感说之间的斗争。瓦萨里竭力使自己的人物传记服从于某种道德思想或干脆服从于某种处世哲学。例如，西莫内·马丁尼的传说是这样开始的："那些生性喜爱能使他名利双收、名垂千古的艺术的人，确实可以把自己算作幸福的人。但是，那些不仅具有这种爱好，而且从小就彬彬有礼、使人喜欢的人就更加幸福了。"

类似这样的开场白构成《列传》的第一个文体层次。这里可以感觉到作者的修辞本领、他的既模仿人文主义散文，又模仿斯维托尼乌斯的取向。生平描写部分看起来就与这第一个层次大不相同。这里，瓦萨里更多的是借鉴薄伽丘和萨凯蒂的故事手法，而不是季培尔底和他的《诠释》。《列传》的第三个层次则是罗列艺术史实——作品的创作年代、收藏地点、技巧和手法介绍。这里，瓦萨里必然要做到言简意赅。但是，由于瓦萨里本人是个超群的画家和精细的艺术评论家，所以能够感受和理解艺术作品，并善于在书中把它表达出来。他在介绍莱昂纳多的《蒙娜·丽莎》时写道："在这幅作品中再现了绘画的精微所可能表达出来的一切最微小的细节。因此，眼睛具有通常在活人的眼睛里可以看到的那种光泽和湿润，而眼睛周围的那些淡红的反光和绒毛只有技艺最精巧的大师才画得出来……鼻子连同那

美丽的淡红色的柔和的鼻孔栩栩如生。嘴巴微微咧着,嘴唇绛红色的轮廓、肌肉的质感,使人觉得这不是颜料涂的,而是真正的血肉。在颈项的暗处,仔细看去可以看到脉管的跳动。"

瓦萨里的书在好几个世纪里一直决定着艺术理论的发展道路。《列传》作者把艺术发展史划分为三段:古希腊罗马时代——中世纪——文艺复兴,文艺复兴时代本身又分成三段:早期、中期和鼎盛期。他这两个分期法以及他分析艺术作品的方法、生平事迹材料和艺术材料的剪辑方法等等,都为世人所接受。长期以来,瓦萨里的这本书一直是可靠的参考书和有趣的读物。

这部在方法、文学技巧和历史效果方面都堪称佳构的作品恰恰产生在文艺复兴后期,这不是偶然的。此书最后几章是写本世纪中叶和下半叶的风格主义者的,这里已流露出文艺复兴已届结束的感觉。在文艺复兴末年出现了作总结的任务。瓦萨里完成了自己那一个领域的总结任务,而且完成得极为出色;他的《著名画家、雕塑家和建筑师列传》是意大利文艺复兴文化的总结,是不折不扣的"Summa artistca"[1]。

5. 诗歌

142· 十五世纪末开始的诗歌革新过程在十六世纪继续进行。这个时期的许多诗人仍然既用意大利语,也用拉丁语写诗(阿里奥斯托、莫尔扎、德拉·卡萨),某些诗人甚至只用拉丁语写作。出现了两种语言互相渗透的过程。拉丁抒情诗的形象为意大利诗人所接受,而新拉丁语诗歌则受到意大利赋诗法的影响——首先可以在词汇和韵律上看到这种影响。到了本世纪下半叶开始时,意大利语诗歌已彻底战胜拉丁语诗歌了。维护"诸神的语言"和鼓吹鄙视平民语言的博纳米科和罗博尔泰洛被人看成老古董,连他们的学生也把亚里士多德和贺拉斯的英明教导应用于本族语的诗歌创作中了。

在十六世纪拉丁语诗人中,值得一提的有维达和帕林盖尼。马尔科·吉罗拉莫·维达(约1485—1566年)受到利奥十世的庇护,从1532年起直到死都担任阿尔巴区的主教。维达是个优秀的修辞家,熟知古典作家的作品。他的说教性诗歌含着幽默作家的微笑,但是他并没有多大的才气。他的诗体论文《论诗艺》和一首关于家蚕的叙事诗合乎分寸,没有学究气。但

---

① 拉丁语,意为"艺术总结"。——译注

是他的最好的作品是《下棋》，这是一部讽刺古代帕尔纳索斯山和古希腊罗马诸神的有趣的作品，在欧洲享有盛誉，扬·科哈诺夫斯基曾经模仿过它。彼埃尔·安杰洛·曼佐利（约1500—1543年）以别名帕林盖尼闻名，他是另一种人。这位费拉拉人文主义者的异端的作品曾被译成好几种欧洲文字，法国、英国和波兰的诗人都曾模仿过他。十七世纪，他被遗忘了；到了启蒙运动时代才重新被人想起来。帕林盖尼在《生命的黄道带》里议论说命运和理性比贵族门第优越，反对拉丁诗歌和神话的“非道德倾向”。他受到反三位一体说的影响，在宗教问题上具有自由思想，他对修士的攻击是众所周知的。帕林盖尼是卢克莱修的崇拜者。在他的作品中，斯多葛悲观主义可能更甚于伊壁鸠鲁思想。他对世界的看法在十六世纪末对焦尔达诺·布鲁诺曾有过影响。

在十五世纪末至十六世纪初出现了一种新体裁，即所谓混合体诗，它是与学者的拉丁诗歌平行地、通过讽刺性模仿而创造出来的，只是到了十九世纪六十年代，人们才注意到泰奥菲洛·福伦戈的作品的艺术价值和讽刺力量。福伦戈诞生于曼图亚，以笔名梅林·科卡约（1491—1544）闻名，是《混合体诗集》的作者。这是一部用混合体写的叙事诗集，包括三部叙事诗：《贾尼托内拉》、《巴尔杜斯》和《姆赫伊达》。在《贾尼托内拉》里，福伦戈滑稽地模仿彼得拉克体抒情诗，歌颂农村姑娘和小伙子的爱情。过去只看到福伦戈诗中逗笑的噱头，其实他的诗里包含着对十六世纪的风俗和宗教观点的尖刻的讽刺。混合体诗的语言是意大利文学语言、各种方言、“厨房里的拉丁语”和古典拉丁语的大杂烩，其中古典拉丁语起着语法框架的作用。作者躲在这种语言后面就像戴上假面具，同时模仿人文主义者严谨的风格和在彼得罗·本博的严格监督下完善起来的意大利文学语言。可以猜想福伦戈曾在帕多瓦的无神论者庞波那齐办的哲学学园里学习过，而且是个如弗·德·桑克蒂斯所描绘的声名狼藉的自由思想者，但是不难认为，他受到了某些新教“异端”思想的影响。福伦戈在销声匿迹九年之后回到他度过青年时代的本笃会隐修院，在暮年写作劝人行善的文章。

叙事诗《巴尔杜斯》是用六韵句写的，叙述圭多·迪·蒙塔尔巴诺骑士的故事。他是史诗人物里纳尔多的后代，拐走法国国王的女儿巴尔多维娜。他带着她到处流浪，以躲避她亲人的追缉。命运把他和公主带到一座强盗的村子——曼图亚（作者的故乡）的契帕达。好心的农民贝尔托收留了他们。圭多不久就撇下妻子出门去了，因为他是云游四方的骑士，而且还得去朝拜圣地。巴尔多维娜生下一个儿子，为纪念他，取名巴尔杜斯。巴尔杜斯在农民中长大，他对学校学习不感兴趣，课余时间也都读阿里奥斯

托的骑士小说(时代错乱)。[1] 在古典作家中,巴尔杜斯只敬重维吉尔一人,因为他描写了打仗的事。他是所有打架斗殴的祸首。巴尔杜斯打死村里头号大力士,给关进监狱,行吟诗人索尔代洛·迪·戈伊托把他救了出来。143· 巴尔杜斯成为一伙强盗的头目。他的同伙中有巨人弗拉卡苏斯——摩尔干提的后代、骗子齐加尔——马尔古蒂的后代(请回忆浦尔契笔下的人物)、法尔科内托(《波尔康》)——半人半狗的东西,取自关于波瓦王子的传说(这位王子后来在斯拉夫国家几乎是家喻户晓的人物)。接下去便是众好汉在海外和传说中的国度里,在地狱和魔法师梅林的城堡里的惊险故事。神话的东西与真实的东西搅和在一起,组成讥讽性地描摹当代的背景。骑士小说、柏拉图主义、彼得拉克诗学、人文主义作品,统统都受到嘲讽。最后一部分是记述众英雄大战怪物和蛇,它的寓意可以作这样的解释:与情欲和恶习斗、与世界上的邪恶斗。福伦戈作品的结尾与拉伯雷关于"宝瓶"的描写一样,意味深长。福伦戈的幻想虚构蕴含着被讽刺家夸张了的真实,他具有把幻想的东西表现得惟妙惟肖、令人信服的才能。

福伦戈早于塞万提斯在他的有点粗俗、然而十分生动的诗里嘲笑骑士小说的虚构世界,而阿里奥斯托则是对这个世界投以讥讽的微笑。《巴尔杜斯》的作者和拉伯雷一样,喜爱淫秽的隐修院滑稽小说和民间俏皮、粗野的笑话。他也是一个人文主义者、古代文化的专家和后期文艺复兴时期心情多少有点抑郁的诗人。在福伦戈的创作中,人文主义者广博的学识与本笃会修士的博览群书融合在一起。修士和学者好像互相讥讽又互相模仿,这样,通过玩笑,摆脱了时代的一切幻想和偏见。

讽刺、讽刺性模仿、严肃作品滑稽化、混合体,这些都促使经典体裁的解体。还在十六世纪初,文艺复兴时代某些理想已受到了怀疑,在讽刺性模仿中反映时代就像照哈哈镜似的。这一点可以用来说明为什么弗兰切斯科·贝尔尼(约1497—1535年)会取得非凡的成功——他创造了一种独特的、诙谐的讽刺性模仿的体裁,这种体裁就用他的姓氏定名为"贝尔尼体"。贝尔尼用纯正的文学语言写作。他的讽刺性模仿手法表现在用崇高的、存心拔高的文体来描写最卑贱的、最微不足道的事物,例如他赞美明胶、马蝇的幼虫等等。他喜欢把意想不到的、矛盾的形象撮合在一起(《夸乞丐》),这种手法后来成为巴洛克诗人的典型手法。贝尔尼在其十四行诗中嘲笑教皇、显贵、修士和文人墨客(彼得罗·阿雷蒂诺受到他特别猛烈的攻击)。贝尔尼体受到大批才情平庸的诗人骚客的仿效,独霸意大利讽刺诗坛直到

[1] 阿里奥斯托的叙事诗写的是中世纪的故事,他是福伦戈的同时代人,故说"时代错乱"。——译注

十八世纪末，在欧洲其他国家，特别是十七世纪的法国，模仿贝尔尼的大有人在。但是贝尔尼也写严肃的诗。他在本博文体革新的影响下，用佛罗伦萨文学语言改写了博亚尔多的叙事诗《热恋的奥尔兰多》。在此诗的一些歌的开场白和作者插话里，贝尔尼谈到了自己，而且也像阿里奥斯托那样，对当代现实作了讽刺性议论。

彼得罗·本博（1470—1547）在十六世纪意大利诗人中享有最高的威望。我们在前面已结合了他对语言的论述和他的《阿佐洛城堡漫谈录》对他作了介绍。本博并不是一个有独特风格的抒情诗人，但他的诗却有巨大的历史意义。彼得罗·本博的《诗集》熟练地模仿彼得拉克的语言和风格，推动了十六世纪诗歌对美、和谐和崇高的精神爱的文艺复兴式的崇拜。由于本博的带动，人们也竞相模仿彼得拉克，从而为彼得拉克诗派——对许多欧洲国家的诗歌产生巨大影响的文学流派——奠定了基础。这一流派的代表人物是达尔马提亚人、法国人、英国人和波兰人。诚然，彼得拉克派诗人，尤其是才情平庸之辈，墨守成规，没完没了地照搬劳拉的不朽歌手的抒情宝库中的形象，他们写的十四行诗，往往连韵脚也雷同，整个欧洲一个调。彼得拉克派诗人接过了马尔西利奥·菲齐诺用柏拉图主义精神加以理想化的全套恋爱情感。本博的某些追随者不仅回到彼得拉克所创造的形象，甚至回到“温柔的新体”诗人和普罗旺斯行吟诗人所创造的形象。中世纪后期诗歌中理想化的爱情与柏拉图哲学好像在彼得拉克诗派里融成一体了。

彼得拉克诗派和柏拉图派并不是十六世纪文学中仅有的两种流派，与它们并存的还有伊壁鸠鲁派。除了把爱情理想化之外，也可见到十足尘世情欲的，甚至是鄙俗的自然主义的描写。在十五与十六世纪之交，文艺复兴式的享受生活的欢乐、接受世界（连同它的一切不尽完美之处）——这些是联合着诗人的共同点。他们共同畅饮天上和人间的美酒。但是后来这种文艺复兴的喜庆欢乐被破坏了。诗人们开始强调矛盾冲突，画家开始玩弄起光和影。形式开始扭曲、瓦解，经典路线受到歪曲，定型的东西变得模糊起来，逐渐化为乌有。过分纤丽的词句、过分夸张的隐喻背离了公认的审美标准；某种巨大的、荒诞的、可怕的东西正动摇着按古典样板建造起来的殿堂的柱廊。在这种种现象中可以感觉到艺术家对周围和对自己的不满。讽刺闯入赞美诗的领域，甚至在颂辞中也可感觉到。把出人意料的对立的东西捏合在一起便构成讽刺。和谐王国出现了可怕的场面，“自然主义”竭力强调丑陋的和讨厌的事物。除了这些破坏文艺复兴的和谐的因素之外，人生如梦的调子也时兴起来（这里面不能说没有宗教改革和反宗教改革的影响）。所有这些现象都与风格主义有关。在十六世纪，它们是强有力的，

·144

不过，还是零星出现，还没有形成完整的艺术感受体系。它们为巴洛克诗学作了准备。在十七世纪初，深受古典传统精神熏陶的伽利略坚决反对巴洛克这种“新艺术”，攻击塔索和自己同时代的“堕落的画家”。

在十六世纪的诗人中，有些人书本知识不多，甚至是自学成才的，如米开朗琪罗、加斯帕拉·斯坦帕、韦罗尼卡·弗兰科。众所周知，米开朗琪罗·博纳罗蒂(1475—1564)未受过人文主义教育。他不得不克服诗歌形式方面的困难，他写出的好诗，不是好在诗歌技巧，而是好在具有非凡的天才力量。在这位伟大的雕塑家的诗里，有的形象具有震撼人心的悲剧力量，尽管他的许多诗篇不甚通顺，有的诗行不尽完美。当他以天才驾驭着文字材料驰骋在幻想的天地里的时候，一个个生动的形象便像从石头里蹦出来似的。“在一个炉火纯青的艺术家手里，没有一块大理石表面是不蕴含着构思的，只有受理性支配的手才能把这构思表现出来。”这一思想和其他同样有力的诗学思想打动了十九至二十世纪的许多欧洲诗人(在翻译米开朗琪罗作品的人中就有诗人里尔克)。

米开朗琪罗不仅读彼得拉克的作品，也读“温柔的新体”派诗人的作品，还是但丁的崇拜者。他努力在绘画中独特地再现《神曲》的形象。在他的诗歌中，英雄主义的主题与对尘世的一切短暂易逝的沉思交织在一起。米开朗琪罗——诗人米开朗琪罗和雕塑家米开朗琪罗——喜爱的题材之一是白昼和黑夜、生与死的对比。乔万尼·斯特罗齐在一首铭辞中表达了对雕像“夜”充满文艺复兴精神的观感：

> 你在这里看到的恬静的夜，
> 是天使由石头雕成。
> 即使她睡着，也充满生命的活力，
> 只要你叫醒她——她就会与你说话！

对此，米开朗琪罗写了一首悲伤的题辞作答，其中表现了另一种不和谐时代的精神：

> 在可耻和堕落的时代，
> 睡眠是甜蜜的，成为顽石就更幸福，
> 不见不闻，无知无觉，是我唯一的救星……
> 不要说话，不要惊醒我罢。

这种截然对立的态度是十六世纪许多抒情诗人的特点。在后期文艺复

兴的诗歌中出现了悲剧的因素，它不是用感情净化所能解决的。

在十六至十八世纪，比诗人米开朗琪罗更出名的是乔万尼·德拉·卡萨。关于他，在前面曾作为散文作品《礼范》的作者介绍过。德拉·卡萨是一位高明的诗人，他的格律对欧洲诗歌很有影响。拉丁语诗歌的特点是一行接着一行，意大利十二至十三世纪的诗人也熟悉这种格律，卡萨则加以完善（甚至允许在十四行诗中把第一节的四行诗和第二节的四行诗进行转接），创造新的诗歌表现体系。他的诗的格律比起其他彼得拉克派诗人的显得突兀。他的十一音节诗听起来与其说像抒情诗，不如说更像诗体戏剧。德拉·卡萨的风格特色后来得到维柯、福斯科洛和莱奥帕尔迪的高度评价。

德拉·卡萨的严格的赋诗法并没有破坏文艺复兴风格的经典规范。他觉得自然是个和谐的整体，他看到古希腊人的美的理想就展现在他眼前。但是在德拉·卡萨对经典式严谨的世界的这些幻影里，有时仍可遇到类似米开朗琪罗作品中的那种惶惶不安的形象。梦和死在德拉·卡萨看来像是两兄弟，而夜则像是死神的报信人。

《那不勒斯史》的作者安杰洛·迪·科斯坦佐（约1507—1591年）的诗歌风格也很著名，他对巴洛克诗人有影响，后来还对阿卡迪亚派诗人有影响，他们把他摆在仅次于彼得拉克的地位上。在科斯坦佐的诗歌中，风格主义表现得比他的前辈诗人更强烈。他喜欢夸张、离奇的暗喻和暗讽，他写的献给女性的短诗中满是华丽的溢美之辞，在他的铭辞里，对立面的对比又让人拍案叫绝。十七世纪马里诺和贡戈拉的崇拜者所重视的概念论，在他这儿已经开始露头。

在十六世纪的那不勒斯诗人中，突出的还有路易吉·坦西洛（1510—1568）。他在西班牙总督府里供职，参加过对土耳其的作战。他年轻时写的八行诗格叙事诗《摘葡萄的人》出乎他的意料，被列入《禁书目录》，主要不是因为它的无神论观点，而是因为它的伊壁鸠鲁观点。他写诗，写诙谐的三行诗（短叙事诗）、田园诗。坦西洛的诗风格典雅，富于哲理。《财产》这首短叙事诗特别清楚地体现出这个特点。他在诗里对友人提出许多有益的建议。在叙事诗方面，坦西洛模仿贺拉斯，在描写与土耳其人和非洲人作战的诗中大量抒写感情。他对毫无意义的屠杀穆斯林民众感到愤慨，对大船上的奴隶的悲惨命运深表同情。他也是一个热爱大自然的抒情诗人。在坦西洛的作品中不难发现风格主义的东西，不过比迪·科斯坦佐的诗要少一些。

焦尔达诺·布鲁诺在其对话录《论英雄激情》中把坦西洛作为对话者之一。布鲁诺把坦西洛的几首十四行诗，如《当我自由展翅时》，收入这部作

品。他把坦西洛这首描写爱情的力量的诗变成了对思想插上“智慧和创作意志的翅膀”自由飞翔的颂歌，从而使原诗获得更加深刻的意义。诗人对担心、疑虑作了另一种回答：

疯子，我们往哪儿飞？鲁莽
只会给我们带来痛苦。

我说：“我不怕从天上掉下来，
我穿过乌云，安详地死去，
既然厄运让死神把守光荣之路”。

布鲁诺还喜欢那些写人神对立的十四行诗。爱情把神变成凡人，甚至动物：

至于我——有一条相反的路：
爱情把我变成神。

意大利南部的一位诗人加莱亚佐·迪·塔尔西亚（1520—1553）长期被人遗忘，直到二十世纪才被认为是十六世纪优秀抒情诗人之一。塔尔西亚是位男爵，性格刚烈，参加了那不勒斯暴动，被驱逐出境，失去了产业。他不明不白地被害，时方年过三十。塔尔西亚的诗以其哈姆雷特式的忧郁令人心颤。他觉得人生比玻璃还脆、还易碎。诗人想到生存之无意义，写诗哀悼早逝的妻子。他写道：“汹涌而阴暗的浪涛啊……你们就像我的生命和苦难，那无尽的、深重的苦难。”塔尔西亚的诗具有强烈的政治色彩，他歌颂意大利的美，可是她的儿女却瞎了眼，看不到她的美。他的政治抨击发展成抒情诗，就其力量而言，与但丁的抨击不相上下。

在十六世纪的意大利文学生活中，妇女起着颇大的作用。贵族家庭，还有富裕的市民家庭里的姑娘都受到良好的人文主义教育，使得女子和男子具有相等的修养。在十六世纪的女诗人中，必须提到两位贵族妇女——维托利娅·科隆纳（1492—1546）和韦罗尼卡·甘巴拉（1485—1550），还有威尼斯的交际花韦罗尼卡·井兰科（1546—1591），以及女诗人中最有才华的加斯帕拉·斯坦帕。维托利娅·科隆纳以自己的诗歌作品和与米开朗琪罗的友谊、来往书信而闻名，她的诗稿收藏在受她某些影响的玛格丽特·德·纳瓦尔的藏书室里。维托利娅·科隆纳的大部分诗是悼念她的丈夫——查理五世军队里的一名将领的。她的作品字里行间也流露出天主教

改革派的思想，她同情瓦尔德斯和贝尔纳迪诺·奥基诺的思想。

加斯帕拉·斯坦帕的诗燃烧着尘世的激情，突破了彼得拉克诗派的规范。她爱上科拉蒂诺·迪·科尔亚尔托伯爵，这爱情是幸福而又无指望的。女诗人把他比作古代帕尔纳索斯山上的神，但却无法也不愿隐瞒他的残酷无情、反复无常。加斯帕拉·斯坦帕的诗感情纯真，尽管有的地方会使人联想到其他文学作品有类似的描写。她的诗里展现一派南方大自然的赏心悦目的景色——真是情人幽会的好地方。她的一生就是一首爱情的赞美诗。加斯帕拉·斯坦帕和里昂的女诗人路易丝·拉贝开创了女性抒情诗的新时代——从前在古希腊曾有过女性抒情诗，在中世纪的普罗旺斯诗歌中也还藕断丝连（仅有伯爵夫人贝娅特里莎·德·迪亚，十二世纪）。

在加斯帕拉·斯坦帕的诗中，也和加莱亚佐·迪·塔尔西亚和韦罗尼卡·弗兰科的诗一样，彼得拉克精神差不多已不存在。他们写的是尘世的爱和尘世的情欲。

在十六世纪下半叶的诗歌中，风格主义的调子增强了。行吟诗的优美，· 146 短诗的典雅，宫廷颂诗的华丽与悲剧调子比邻共存，特别是在十六世纪下半叶最重要的诗人托尔夸托·塔索的身上。在他的创作中，最优秀的抒情诗不在他的抒情诗集中，而见之于《被解放的耶路撒冷》、牧歌剧《阿明达》和悲剧《托里斯蒙多王》中，在这部悲剧里，感情是悲痛、破碎的，风格主义已经差不多演化为一种新的艺术风格——巴洛克了。

6. 戏剧

在中断千年之后，在十六世纪，意大利人首先创造了新欧洲文学的悲剧。不错，在十三至十四世纪，帕多瓦人阿尔贝蒂诺·穆萨托曾因写作拉丁语悲剧《爱瑟里尼斯》而被其同胞戴上桂冠。但是穆萨托后继无人——如果不算十五世纪人文主义者的几次羞羞答答的尝试的话。波利齐亚诺的《俄耳甫斯》不能算作悲剧。这一体裁的复兴应归功于十六世纪初的诗人，而且必须突出强调十六世纪意大利戏剧对世界文学所起的作用，虽然它没有产生一个能与英国和西班牙的戏剧家相媲美的诗人——也许蓬波尼奥·托雷利是例外。十六世纪意大利悲剧作家虽也向索福克勒斯和欧里庇得斯学习，但是他们最喜爱的是塞涅卡，他的影响遍及整个西欧，还渗透到波兰。

意大利最早的悲剧作家是乔万尼·鲁切莱（1475—1525）和詹乔治·特里西诺（1478—1550）。鲁切莱的悲剧《罗扎蒙德》和特里西诺的悲剧《索福尼斯巴》均出现于1515年，但《索福尼斯巴》直到1562年都不曾上演过。

鲁切莱是洛伦佐·美第奇的外甥，与教皇利奥十世是表兄弟。叙事诗《蜜蜂》也出自鲁切莱之手，是模仿维吉尔的《农事诗》的成功之作。鲁切莱想在悲剧中用恐惧和怜悯来震撼心灵，但是没有达到亚里士多德《诗学》所要求的净化效果。在《奥瑞斯忒斯》这部悲剧中，他竭力要像古代悲剧所应当做的那样，"在崇高的、引人落泪的诗中"表现自己的奥瑞斯忒斯，但是他没有能力在自己的仿作中传达出欧里庇得斯那种崇高的单纯。鲁切莱是取得巨大舞台成功的"恐怖戏剧"的首创者。他的《奥瑞斯忒斯》中的国王托恩特是个暴君，他像野兽般吼叫，以残忍为乐，他是古代舞台上不曾有过的吓人的东西。鲁切莱利用了保罗·迪亚孔和薄伽丘先后讲过的关于伦巴第王国国王阿尔博因和王后罗扎蒙德的传说。剧中的道德说教与恐怖场面有如油漂在水面一般黏合不起来。

特里西诺的悲剧《索福尼斯巴》有许多仿作。十八世纪的亚·蒲柏在为汤姆逊的《索福尼斯巴》写的序言中说，"在经过哥特式一统天下的漫漫长夜之后"，古希腊悲剧随同特里西诺的戏剧一起回来了。《索福尼斯巴》主要由独白构成，其间穿插次要人物的插话、信使的报告和解说性的合唱。全剧很单调，但一些抒情片断，如女主人公临死前的独白，给这出戏多少带来点生气。比起同时代人来说，特里西诺更接近于希腊悲剧的精神，而且在他的悲剧中没有他们所喜欢的残酷折磨和凶杀的场面。

十六世纪第一部"正规的"悲剧是1541年上演的《奥尔比凯》，是费拉拉的詹巴蒂斯塔·吉拉尔迪·钦齐奥(1504—1573)写的。钦奇奥学过医学、哲学，后来在都灵、帕维亚和故乡教授文学。钦齐奥受到帕多瓦的亚里士多德派的影响，但作为一个戏剧理论家，他表现出独立思考的精神，对亚里士多德诗学的某些原则提出异议。《奥尔比凯》分五幕，以大合唱结束。诗人严守三一律——时间一律、地点一律、情节一律。但是钦齐奥的戏剧是一个意大利人文主义者创作的反希腊戏剧的戏剧。"没有必要盲目听从亚里士多德。希腊人的范本本身就值得怀疑。可以倚重罗马人，甚至某些近代诗人的样本。诗人有权使自己的创作适应时代的需要。"在谈到喜剧和悲剧时，钦齐奥坚持认为必须通过表现"伟大的和可怖的"来震撼观众的心。他的导师是不怜悯悲剧英雄的塞涅卡。

在《奥尔比凯》里，涅墨西斯在一群泼妇和波斯王后塞利娜——奥尔比凯的母亲的鬼魂的陪伴下出场。舞台上出现了十六世纪悲剧中必不可缺的残忍的、嗜杀成性的暴君。此剧用十一音节、不押韵的诗(照十六世纪文学理论家克劳迪奥·托洛梅伊的格式)写成。它的情节则取自吉拉尔迪·钦齐奥本人的故事集《百篇故事》。

1541年，《奥尔比凯》在费拉拉宫廷演出获得成功。1543年举行了钦

齐奥新悲剧《狄多娜》的公开朗诵会，引起了关于悲剧的本质和悲剧体裁的极为激烈的争论。钦齐奥认为自己是写“纯悲剧”的，尽管他在《阿尔蒂拉》(1543)的开场白里承认他的许多戏剧作品有着美满的结局，并同意称之为悲喜剧。他把《阿尔蒂拉》和欧里庇得斯的戏剧相比，欧里庇得斯的戏剧也并不都是结局悲惨的。钦齐奥提出应当在戏剧里惩恶扬善。钦齐奥不容舞台上出现丑角，他不写幽默场面，在他的戏剧中连仆人也是一本正经的。

十六世纪最血淋淋的一出悲剧是《卡纳捷》，它是哲学家、语言学家、捍卫俗语反对拉丁语派的斯佩罗内·斯佩罗尼写的。他对法国的批判思想的发展有影响。这出戏的情节很简单。诸风的主宰者埃俄罗斯得知他的儿子马卡雷同他的姐姐生了一个儿子(乱伦是十六世纪悲剧中最流行的情节)之后，便打死婴儿，把尸体扔给狼吃，然后逼女儿自杀。马卡雷知道这一切之后用剑自刎。全剧分五幕。语言的典雅削弱了恐怖的剧情给人造成的印象，破坏了悲剧气氛。

直到今天，对彼得罗·阿雷蒂诺(1492—1556)的《贺拉斯》(1546)仍然褒贬不一，争论不休。有时说它是十六世纪最好的戏剧，有时又认为是作者最不成功的一部作品。有评论认为他既无戏剧技能，又缺乏加工古典题材的人文主义素养。这出戏的情节取材于李维乌斯的作品，但主要人物不是罗马的保卫者贺拉斯，而是贺拉斯的姐姐——库里阿斯兄弟之一的未婚妻。西莉娅(卡米拉)诅咒弟弟的胜利，因为他杀死了她的库里阿斯。弟弟用剑刺死了她，这时他不禁脱口说出一句文绉绉的，而且未必得宜的话：他杀死的是“妒忌罗马的光荣的无礼的眼泪”。戏里表现了人民群众的运动，这是意大利戏剧中的新事。西莉娅的一些抒情道白在刻画心理上是令人信服的，胜过当时悲剧作家的虚假独白。可惜的是十六世纪的作家们没有利用阿雷蒂诺的革新：他尽量取消独白，避免用报信人，而且使情节发展在舞台上直接表现出来。对洛佩·德·维加的《光荣的弟弟》(约1600年)、高乃依的《贺拉斯》(1640)与阿雷蒂诺的这出悲剧的继承关系，现在还研究得很不够。

情节的崇高和合乎逻辑的发展，努力从心理角度刻画性格，这是蓬波尼奥·托雷利(1539—1608)的悲剧的特点。他出生于帕尔马，在法尔内塞公爵宫廷里任外交官。他的悲剧都是写政治题材的。

在悲剧《墨洛珀》中，国王波吕丰忒斯是从政敌手中夺得王位的，他不是暴君，而是篡权者。他认为命运是垂爱强者的(马基雅维利的影响)。墨洛珀在她的儿子夺回王位并杀死篡位者时，对波吕丰忒斯表示怜悯。托雷利的另一部悲剧《维多利亚》描写了腓特烈二世皇帝的英明首相彼埃尔·德拉·维尼(但丁的《地狱篇》的人物之一)的悲惨命运。《坦克雷德》出色地

描写了宫廷阴谋。在悲剧《坦克雷德》里,作者塑造了一个受卑鄙的幕僚和告密者包围的文艺复兴时期的暴君形象。剧中的暴君压制一切自由和个性,甚至对自己的儿子也不例外。

托尔夸多·塔索只写了一部"恐怖戏剧"精神的悲剧《托里斯蒙多王》。塔索利用了关于俄狄浦斯的神话故事(索福克勒斯)来发挥乱伦的主题。

148· 十五世纪下半叶对普劳图斯和泰伦提乌斯的研究,促进了意大利民族语喜剧的创立。最早的意大利语喜剧《卡兰德罗》就是一部杰作。这是别名比比恩纳的枢机主教贝尔纳多·多维齐(1470—1520)的唯一一部文学作品。尽管比比恩纳身任圣职,却是一个十足世俗的人,他喜欢伊壁鸠鲁更甚于教皇保罗,喜欢热闹的节庆活动。他长得英俊、潇洒、风趣,很得妇女的欢心。至今仍存有两幅拉斐尔为他作的肖像。《卡兰德罗》很受欢迎。1513年首次在乌尔比诺宫廷里上演,后来罗马也上演,教皇还出席观看。在法王亨利二世的宫廷里也上演过。比比恩纳借鉴的是普劳图斯的换装喜剧《孪生兄弟》,它对文艺复兴时期的许多喜剧作家都有影响,包括莎士比亚的《错误的喜剧》也是根据此剧改编的。比比恩纳在开场白中承认自己借用了普劳图斯的素材,但提请观众注意借用的程度。在《卡兰德罗》里整句整句地引用了当时有文化的人都熟知的普劳图斯的话,但情节处理却别出心裁,与拉丁范本迥然不同。舞台上出现的是当代的现实,普劳图斯创造的性格也被改造成活生生的意大利人物。

发轫于希腊新喜剧的典型性格也是由剧作家创作的文艺复兴喜剧和半民间喜剧(即兴喜剧)所固有的。十六世纪意大利喜剧作家尽管自由地以新内容充实情节,却并没有过分越出传统的框子。比比恩纳也是这样做的。他的喜剧是肉欲的爱的赞歌,既没有悲观沉思的阴霾,也没有后期文艺复兴的那种悲剧性的辛辣讽刺。比比恩纳的喜剧是文艺复兴宫廷的节日欢庆活动,这里还是爱神的天下。作者同情弗尔维娅和她的情人利迪奥,嘲笑愚蠢的丈夫卡兰德罗——他竟然爱上妻子的男扮女装的情夫。卡兰德罗的仆人费塞尼奥满口意大利式的生动活泼、机智俏皮的笑话。

彼得罗·阿雷蒂诺是一个刻薄的讽刺作家和写抨击性文章的作家,在谈悲剧《贺拉斯》时已介绍过他。他还写过几部散文喜剧:《宫廷风尚》(1528)、《御马监》(1533)、《达兰达》(1542)、《伪君子》(1542)、《哲学家》(1546)。在头两部喜剧里,阿雷蒂诺力求不模仿古人而转向现代题材,后来他又回到为传统所尊崇的普劳图斯程式。阿雷蒂诺的讽刺灵感常常受讽刺诗——古罗马佚名铭辞和笑话的启迪。他的喜剧往往流为支离破碎的场面,但细节却很精彩,连次要人物也写得很生动。

十六世纪上半叶的优秀喜剧中有两部是佚名之作。一部是《受骗》,于

1531年在锡耶纳由痴人学园发起上演。他们宣称这部喜剧情节新颖，是从“他们的脑袋瓜里”产生的。《受骗》是一出写年轻人为爱情勇往直前的戏。女主角为了寻回失去的未婚夫，女扮男装去当情人的仆人，却被情敌爱上（与《卡兰德罗》的情节正好相反）。情节十分曲折，不失娱乐性和戏剧性，有的地方像莎士比亚的《第十二夜》。《受骗》在意大利之外也很受欢迎。另一部佚名喜剧是《威尼斯女子》，它把人带进一种梦幻气氛，就像这个水城在十九世纪向浪漫主义者散发的那种梦幻气氛。两个威尼斯女子同时爱上一个年轻的米兰俘虏，由此展开一场曲折复杂的争夺。不论主要人物、次要人物——仆人、小游艇的划手，都刻画得很出色。在骑士与女人的风流韵事中没有任何柏拉图主义的东西。尽管这出戏是轻松愉快的，表面上无忧无虑，但情欲、妒忌、受伤害的自尊心之间的冲突却使它具有紧张的戏剧性。

在十六世纪中叶的喜剧作家中，突出的有佛罗伦萨人、绰号叫“拉斯卡”（即大头鳡）的安东·弗朗切斯科·格拉齐尼（1503—1584）和安尼巴莱·卡罗（1507—1566）。拉斯卡是小说家，也写喜剧，他对薄伽丘有高度评价。他批评一味模仿古人的作法，在开场白和序幕中说他坚持认为佛罗伦萨的风俗不同于古代的罗马和希腊，因此应当努力再现周围的事物。拉斯卡认为艺术应当娱乐人，至于道德和宗教，那是哲学家和传教士的事。在他的喜剧里，人物往往被塑造成小丑——酷似这时兴起的即兴喜剧中的丑角。在拉斯卡的《鬼魂附体的女人》中有一个不幸的仆人的形象：他梦想成为主人，那时他将不会像他的主人那样虐待他的仆人，他会及时给他们发工钱，让他们吃饱，不会叫他们日夜奔波，连觉也不让睡。

· 149

安尼巴莱·卡罗以辞藻典雅著称，他那优美的书信以及翻译《埃涅阿斯纪》（用十一音节的无韵诗译）和朗戈斯的《达夫尼斯和赫洛亚》使他出了名。他也写了一部喜剧——《流浪汉》（1581年出版）。剧中情节线索错综复杂，到了剧终才能搞清剧中人物的亲属关系。两个流浪汉把喜剧因素带进了一桩动人的故事中，而且其中的一个原来是女主人公的父亲。剧终皆大欢喜，欢庆团圆。卡罗写得最好的是几个喜剧人物：仆人、居间人、疯子米兰多拉、出版商巴尔博格里贾。

所谓的锡耶纳喜剧只是到了十九世纪九十年代才得到发表，它源出于中世纪市民嘲笑乡巴佬的滑稽剧。《重活儿》和《卡波童多》是棉布商西尔韦斯特罗·达·锡耶纳写的。他在剧作家写的喜剧所常见的主要情节线索中插进农民的愚昧透顶的生活场面。但是，这些生活场面所表现出来的道德低下恰恰证明这一时期意大利被压迫阶级的逆来顺受。

绰号叫鲁赞特的安杰洛·贝奥尔科（约1502—1542年）用帕多瓦方言

写的一些喜剧反映了十六世纪其他喜剧作家所没有反映的生活方面。鲁赞特是位剧作家和演员，富有老百姓的幽默感，有时候这种幽默变成冷嘲热讽和痛苦的反抗。大约在1530年，即在转向写文人喜剧之前，他写的都是一些与农民的命运有关的题材。喜剧《打仗归来》表现的是一个穷苦农民参加征战，希望通过在战争中抢劫而发财——这是很平常的一件事。这时，他的妻子已跟别人姘居，她见丈夫受伤回来，主要的是见他两手空空地回来，便不愿再跟他了。问题不在爱不爱，而在于他拿什么养活她。她坚决地、毫不动摇地说：他要她怎么办？是他没恪守诺言，什么也没带回来啊。

在鲁赞特最好的一部喜剧《比洛拉》里，一个农民获悉在他离家时他的妻子跟威尼斯来的一个上了年纪的绅士走了。他到城里去找她，她待他很客气，甚至还给他钱，让他买东西吃。在小酒店里比洛拉遇见一位朋友，他自告奋勇去找绅士并威吓他说比洛拉是当兵的，性情暴躁。但是绅士并不想放弃这个女人，而她也不想再过穷日子。这一切，做丈夫的都听见了，于是以他把绅士打死结尾。

威尼斯人安德烈亚·卡尔莫(1510—1571)从十六世纪中叶起也开始用方言写剧作，不过他的作品与其说是喜剧，不如说是田园诗。他的人物讲的是各种各样的方言，甚至达尔马提亚方言。在艺术方面，他的喜剧不如鲁赞特的，它们的价值在于使十六世纪上半叶的戏剧与这时在意大利舞台上出现的半民间的即兴喜剧联系起来。

还有一个人也是值得一提的，这就是用极好的托斯卡纳语写作的多产喜剧家乔万尼·马利亚·切奇(1518—1587)。他是个商人、公证人。在1550年、1560年、1585年都出版过他的喜剧集，但大多数作品是在十九世纪才出版的。此外，还有一位喜剧作家——詹巴蒂斯塔·德拉·波尔塔(1535—1615)，他是那不勒斯的骑士，在热衷炼金术之余写了二十九部喜剧，其作品之多可与切奇一比高低。他使用文人喜剧的旧模式，不过在他的喜剧中可以看到现实主义的因素。他的某些剧作，如《妹妹》，是现代戏剧的先声。德拉·波尔塔有风格主义倾向，爱用华丽典雅的词句。

1550年之后，在意大利，喜剧逐渐让位于田园诗剧、情节剧和即兴喜剧。十六世纪下半叶值得一提的喜剧只有一部——焦尔达诺·布鲁诺的《烛台》(1581)，它的精神与马基雅维利的《曼陀罗花》最相近。哲学家不想用喜剧性情节来解闷，他的笑是苦笑，他的喜剧变成讽刺剧。布鲁诺剧中的交际花不像阿雷蒂诺笔下淫荡而可爱的女子；《烛台》中的笨蛋不像《卡兰德罗》里的笨人那样使人开心，而是令人讨厌。作者描绘了穿着军服的强盗、骗子、鸨母和冷酷的嫖客。他说，在那不勒斯、罗马和威尼斯不只允许卖淫，而且“开办妓院，就跟办隐修院一样”。斯卡拉穆雷这个术士、巫师

和聪明的恶棍宣称："这三个城市包藏着意大利的伟大。"尽管《烛台》的结构松散拖沓，但它与《曼陀罗花》以及鲁赞特的一些喜剧一起，属于意大利文艺复兴的优秀剧院戏剧，现在仍在我们的舞台上公演。 ·150

在十六世纪下半叶，吸引人心的是田园诗世界——假装天真、充满幻想、为阅历丰富的观众而加以理想化的世界，因为观众已对文人喜剧的复杂程式和"恐怖悲剧"的血腥场面感到厌倦了。田园诗体裁的产生并不像乍看那样简单。田园诗包含着一些中世纪成分，但源出于波利齐亚诺的《俄耳甫斯》和桑纳扎罗的《阿卡迪亚》。它们的作者都是熟读维吉尔和奥维德作品的人。田园诗剧的远祖是古希腊的讽刺剧。德·桑克蒂斯认为，十六世纪末戏剧中虚构的田园诗世界证明社会生活已缺乏伟大的人类理想。但这种看法只是部分正确。征服了意大利和欧洲其他国家观众的心的田园诗剧名作，是托尔夸多·塔索的《阿明达》(1573)和巴蒂斯塔·瓜里尼的《忠实的牧羊人》(1590)。

乔瓦尼·巴蒂斯塔·瓜里尼(1538—1612)是帕多瓦一位修辞学教授，在阿方索二世和意大利其他一些二等国家的宫廷里当廷臣。他的文学遗产包括诗、一部喜剧、几篇论著和书信。但是瓜里尼的荣誉全仗《忠实的牧羊人》一剧赢得。作者称这部剧为"悲喜混杂剧"，因为悲伤与逗乐、崇高与滑稽混杂在一起。这出戏引起亚里士多德《诗学》的忠实信徒们的愤慨，尤其在瓜里尼为回答吹毛求疵的、不公正的批评家而写的《悲喜混杂剧体诗的纲领》(1610)里，坚持认为诗歌的目的是娱乐人而不是教育人，声称合理的看法是与古代权威们制定的规矩相对立的。

《忠实的牧羊人》的风格典雅，某些场面极富情感，修辞优美，比喻精辟，对比强烈，这些都是巴洛克诗学的先声。这部作品在十七世纪有大量的仿作。它的成功是很容易解释的。《忠实的牧羊人》有比《阿明达》更多的音乐伴唱。田园诗体的悲喜混杂剧促进了音乐剧的诞生。于是在意大利戏剧中出现了一个新的流派，从中产生了歌剧。十六世纪末至十七世纪初，音乐剧最主要的代表人物，一般认为是佛罗伦萨人奥塔维奥·里努奇尼(1564—1621)。他的《欧律狄刻》由作曲家佩里谱曲，于1600年首次上演，开创了歌剧的先河。里努奇尼的《阿里阿德涅》由著名作曲家克劳迪奥·蒙特威尔第谱曲，1608年首次在曼图亚上演。至此，歌剧这一新体裁终于取得胜利，站住脚了。

从十六世纪中叶起，在意大利还产生了另一种新的戏剧体裁——即兴喜剧，又称艺术喜剧(commedia dell'arte)。它有几个来源：人文主义者的文人喜剧、鲁赞特和卡尔莫的意大利方言剧，以及十六世纪时仍然保留着的中世纪民间宗教神秘剧和闹剧。尽管有这些来源，即兴喜剧仍然是戏剧艺

术中的新品种。这种戏剧无需作者,由演员即兴编词表演。在半民间的即兴喜剧里,可以不断地往定型的程式和一成不变的类型面具里装进新内容。十七世纪,阿莱金、普尔奇内拉、科隆比纳、潘塔洛内、布里盖尔[①]走遍西欧各国首都,很受欢迎,他们还钻进法、德、英等国的大戏剧家——从莫里哀到哥尔多尼的喜剧中。十七世纪,即兴喜剧人物开始出现在莫斯科戏剧舞台上,下一世纪初,在彼得堡也出现了。时至今日,他们也没有从世界舞台上消失。

如果把十六世纪意大利戏剧的发展与其他欧洲国家的戏剧加以比较考察,就会看出各种体裁都是意大利作家首先创造的,尽管与意大利十六世纪戏剧平行地、独立地发展的有西班牙戏剧。而到十六世纪末、十七世纪初,在西班牙和英国戏剧中,文艺复兴戏剧达到了极为繁荣的境界。

7. 小说

意大利的社会政治危机和意识形态危机使十六世纪成为悲剧小说蓬勃发展的世纪。推广不久前时兴的典雅的文学形式,使小说变成俏皮的笑话或幻想故事,这些尝试都劳而无功。卡斯蒂利奥内在其《侍臣论》第二卷(1528)里让十六世纪初著名的喜剧作家比比恩纳议论这样一件事:值得宫廷圈子里的人阅读的小说是短篇笑话故事,短篇笑话故事应当饶有兴味,但那里面的事不能全信,什么也别当真。诸如讲西班牙王宫里养的一只猴子如何与主人对弈,或者说在第聂伯河上,话一说出就被冻住,得生篝火把它化冻才能被人所理解。在乌尔比诺大公圭多巴尔多的宫廷里,以他的妻子伊丽莎白·贡扎加为中心聚集了一班文人雅士,其中包括卡斯蒂利奥内本人。这里最早制定出上流社会的行为规范,后来成为贵族阶级的准则。在这里,讲述先王阿方索的短篇故事也很受欢迎。到十六世纪初为止,各宫廷竞相利用文艺复兴鼎盛时期的成就,成了一股风潮;同时摒弃一切破坏和谐生活的极端行为。但是,轻松、诗意的梦幻文学的地盘还是越来越小,生活迫使十六世纪的小说家面对国内发生的事态。

在十六世纪的意大利小说家中,最优秀的当推马泰奥·班戴洛和吉拉尔迪·钦齐奥。正是他们为十六世纪小说赢得了崇高的悲剧体裁的声誉,并且对欧洲的叙事文学和戏剧都产生了影响。马泰奥·班戴洛(1485—1561)被誉为"十六世纪的薄伽丘",不过这并不十分贴切,他和所有的意大

151·

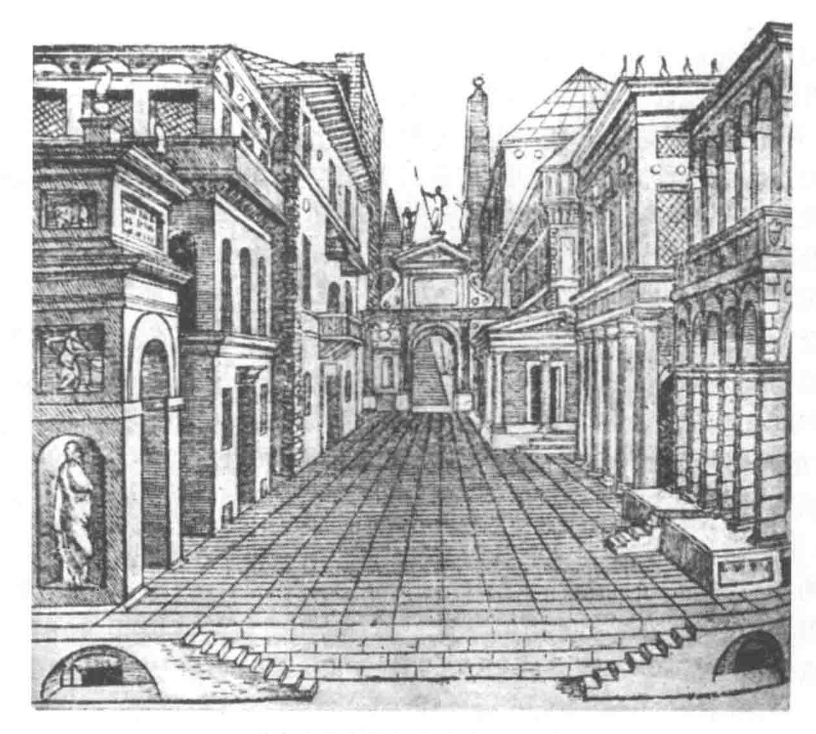
---

① 这些都是即兴喜剧中的定型角色。——译注

利小说家一样，师法薄伽丘，但在创作中表现的是与《十日谈》所反映的十四世纪佛罗伦萨共和国完全不同的另一种时代和习俗。

班戴洛的一百八十六篇故事（三卷）于1554年在卢卡出版。至于他的全集（共二百一十四篇故事）是在他死后才出版的。故事的情节都是在十六世纪重大事件的背景下展开的，有时甚至明白点出。班戴洛在圣职和世俗仕途方面都经过波折，那是在伦巴第，而且是在它成为意大利内讧的舞台以及西班牙和法国角逐的战场的时节，难怪在他看来生活乃是一长串无法克服的残酷的冲突。在班戴洛的故事里也可见到文学题材，例如十六世纪深受人们喜爱的一个题材——索福尼斯巴女王之死。他的写法与其说参照李维乌斯，不如说参照彼得拉克的《阿非利加》。班戴洛在讲述法国、阿拉贡和欧洲其他宫廷的生活时都考虑到他的听众的王朝利益。在他的故事中，有的是复述当时社会上流行的笑话，不过所占的比重不大。班戴洛是作为描写战祸连年的意大利急风暴雨时代悲惨的日常生活的诗人而闻名的，是作为描写意大利司空见惯的现象的诗人而闻名的。他的描写能激起人们的好奇心，引发人们的想象。班戴洛尽量不美化自己时代的现实，而且看得出他真诚地认为自己没添加上什么，除非是为了便于叙述，而且确实是真实的细节。在他的某些残酷的故事中，很少自然主义的细节描写，他把一切都归结于人的情欲。作者本人好像每时每刻都在奇怪一切怎么会是如他所见到的这个样子，而且他不相信人类会有什么进步、改善。世界以它实在的面目出现，而在这个世界上全能的主宰是爱和死。

在班戴洛笔下，爱情总是放荡不羁，不受理智驾驭的。他谴责情欲，但是心平气和地，而不是声色俱厉地谴责。有时事情发展到可怕的犯罪的地步，对此，作者本人在心理上认为这是一种莫名其妙的事。例如，伯爵夫人迪·切兰欲壑难填，不仅不断更换情夫，而且挑唆他们一个戕害一个，她渴望杀人——这是她还未品尝过的滋味，终于连自己也死在断头台上。枢机主教和他的兄弟的行为多少还可以理解：他们杀死自己的姐妹——女公爵阿马尔菲、她的丈夫和子女，这是出于他们的西班牙统治等级的偏见：不得与出身低微的人联姻。但这种报复行为仍然是这么没有人性，这么冷酷，它的悲惨而又毫无意义真令人震惊。著名的罗密欧和朱丽叶的故事也是班戴洛写作题材之一。其实在他之前，路易吉·达·波尔托（1485—1529）就已经根据维罗纳地方的传说记录整理了这个故事。波尔托原是威尼斯的军事长官，受重伤之后专门从事文学写作。在班戴洛的故事中，有时爱情和流血事件——爱与剑——会同时出现在预料不到的地方，主人公会不顾理智和自身的利害关系而行动：一个年轻人在帕多瓦抢走一个姑娘，可是当他母亲试图制止他们相爱时，他便杀死爱人后自杀，尽管他完全有条件不



班戴洛故事集扉页 卢卡 1554 年

必这么悲惨地结束自己的生命。一个涉世不深的米兰青年的所作所为同样也是难以解释的：他误把一个交际花当做贵妇，为这不幸的爱情而毁了自己，虽然他本可以轻而易举地得到爱情的满足。有时，相爱的一对几经磨难终于结合，却在洞房花烛夜遭到朱庇特的雷击而死。

在班戴洛的故事里还塑造了企图败坏女主人名誉的仆人群像，他们有的成功，有的失败。他们通常都被妒忌的老爷们处死或受法律的严惩。班戴洛对绅士老爷和平民百姓的心理同样洞悉，也同样工于描绘罗马交际花宅邸的豪华和农民茅屋的简陋。他故事里的人物虽然都在一个封闭的圈子里活动，但却是形形色色的。班戴洛对僧侣持讽刺态度。在他的故事里，神父和修士一个个都被写得非常丑陋（贪婪、好色、愚蠢）。他是一个描绘真实风光的大师、优秀的风俗画家，他熟悉意大利各地的风俗和社会各阶层的风尚。在他的故事里，景色变化更迭：城市、城堡、乡村、郊外别墅。

152 ·

班戴洛喜欢说他没有风格，在他的散文里看不出风格化、修辞雕琢的痕迹。他不追求文采和离题的抒情插叙，通常只简短地作些准确而又不乏幽默感的交代。班戴洛是意大利北方人，对佛罗伦萨语本是陌生的，虽然他掌握得很地道，以便用正确的文学语言而不是方言写作。班戴洛的文风和

他本人的作风是一致的：他是一个讲真话的说书人、一个受到良好教育、讨厌矫揉造作、哗众取宠的人。

班戴洛从事写作的时代正是文艺复兴的崇高的人文主义理想陷入危机的时候，和谐地感受世界的时代已成过去——阿里奥斯托的叙事长诗是这种感受的顶峰。泰伦提乌斯的原则（我是人，凡是人所有的我也有）也是班戴洛所具有的，只是在他这里，这个原则似乎变成了对人的谴责。他似乎想说：生活中的一切，从历史事件到人的情欲，本可以是另一种样子，本可以更合理性些，但是人类却失去理智，而人们又把这种丧失理智的状况视为正常的生活。班戴洛的小说是后期文艺复兴的人间生活喜剧，它之所以吸引读者，主要不在于它无可置疑的真实，而在于它的悲惨主题——爱情和复仇的主题、人们由于某种注定的必然性而毁灭的主题。

班戴洛的世界观反映了文艺复兴意识形态的危机。当西欧开始形成悲剧人文主义文学的时候，这有助于他的创作的传播。大家都承认他对十六世纪末、十七世纪初英国戏剧的影响，特别是对莎士比亚：后者的《罗密欧与朱丽叶》、《无事生非》和《第十二夜》这样一些剧作的主题、情节和主要人物都取自班戴洛的故事，甚至连一些次要人物也保留了（如劳伦斯神父）。班戴洛关于罗密欧和朱丽叶的故事还是洛佩·德·维加的一出戏（《卡斯特利维纳和蒙特萨》）的基础，而埃斯泰侯爵杀死儿子和妻子的故事则是洛佩的著名悲剧《并非报复的惩罚》的基础。塞万提斯也受到班戴洛的影响（《训诫小说》）。在法国，了解班戴洛作品的主要文献之一是贝尔福莱的《悲惨的故事》（1560），在英国则是芬顿。

小说家詹巴蒂斯塔·吉拉尔迪·钦齐奥对十六至十七世纪欧洲文学的影响也不小，前面在谈他的悲剧《奥尔比凯》时已对他作过介绍。钦齐奥不仅是位小说家和戏剧家，而且是位文学理论家。在他看来，生在十六世纪而去模仿古代史诗乃是一件徒劳无益的事，例证之一便是特里西诺的《从哥特人手中解放出来的意大利》，它在艺术上是不成功的。钦齐奥了解阿里奥斯托的价值，也了解意大利文艺复兴传奇叙事诗与中世纪的法国和法兰克—意大利叙事诗（在意大利，它已成为民间叙事诗）的关系。

意大利文艺复兴悲剧的创始人之一所写的小说，是与他的戏剧创作直接相联系的。钦齐奥的故事集《百篇故事》开始创作于1528年，1565年在曼图亚出版。钦齐奥继承了薄伽丘故事集的框架结构传统，描写了一群骑士和妇女在神圣罗马帝国皇帝查理五世的军队抢劫罗马、黑死病的瘟疫开始蔓延的时候，躲到罗马贵族科隆纳的府邸，后来又逃往马赛的故事。故事就是在船上讲的，借以排遣逃亡者旅途的寂寞。但是，吉拉尔迪·钦齐奥的故事与薄伽丘的故事类型不同，具有宗教道德说教的倾向，这是受到



《供演出悲剧的舞台》版画
收录于《建筑学论集》塞·塞利奥 1545年 威尼斯

反宗教改革影响的缘故。

在《百篇故事》里没有描写都市风光、室内景物和自然风景，这些不是钦齐奥的所好。他的注意力全部集中在情节上，他的许多故事很容易改编成戏剧上演。这一特点吸引人把一些极富戏剧性的故事进行舞台加工。钦齐奥的一篇故事为莎士比亚的悲剧《奥赛罗》提供了情节和人物，不过在他的故事里，人物形象刻画得相当粗糙。在少女埃皮齐娅和枉法的法官的故事里，心理描写很是成功，是莎士比亚悲喜剧《一报还一报》和普希金的叙事诗《安哲鲁》（从莎士比亚的作品中移植过来）的材料来源。这篇故事是钦齐奥最优秀的故事之一，值得注意之处是它糅合了悲剧成分和性格喜剧的特点，为新时代的戏剧奠定了基础。

钦齐奥不仅把反宗教改革的道德说教，而且把十七世纪戏剧十分重视的崇高概念引进戏剧和小说中。他描写牺牲自己救丈夫的妻子，冒名誉扫地的危险救兄弟的姑娘，赦免贵族出身的犯人的君主，用意都在于打动观众和读者的心。钦齐奥的男主人公的行为不仅要使人害怕和恐惧，而且要激发他们崇高的、高尚的感情。激发善良的感情，这是十六世纪意大利最优秀的作家之一——钦齐奥——毋庸置疑的功绩。在反映自己的时代方面，钦齐奥不如班戴洛壮阔，而且用的是另外的艺术手段，但是他的具有风格主义色彩的创作在为意大利小说赢得欧洲声誉方面，还是起了重要作用的。

与十六世纪中叶意大利小说的北方传统并驾齐驱的是托斯卡纳小说传统，主要是佛罗伦萨和锡耶纳小说，它们是用比较接近于经典文学理想的语言写的。

阿尼奥洛·菲伦佐拉（1493—1543）是位兴趣广泛的文学家，他是学法律的。起初他当修士，即使在脱掉修士的长袍之后，他也没有与梵蒂冈彻底脱离关系，他终生保有圣萨尔瓦多隐修院提供的俸禄。菲伦佐拉研究古

代拉丁作家和新文学，当然，他也研究十四世纪“佛罗伦萨三大明灯”，因此，他的小说风格优雅。他喜欢用匀称的、抑扬顿挫的长句，也不排斥修辞家的手法。他的故事创作顺着薄伽丘所开凿的河道潺潺而流。故事集《谈爱情》是作者去世之后于 1549 年出版的。菲伦佐拉原打算以三十六篇故事组成这个集子，分成六天。他只完成了第一天的六个故事和第二天的两个故事。从 1525 年起，他的《谈爱情》便以手抄本的形式流传开来。在作者为故事集写的前言里反映出后期文艺复兴著作家对爱情的看法，可以明显地感觉到彼得罗·本博的《阿佐洛城堡漫谈录》的影响。关于两个维纳斯（尘世的和天国的）的看法也是那个时代很典型的看法。虽然在前言里推崇的是天国的维纳斯；但在故事里，菲伦佐拉笔下人物的爱情多半是情欲的爱。

菲伦佐拉不喜欢都市生活，他觉得托斯卡纳的景色、花园和小树林更亲切可爱。《谈爱情》的主人公们享受着乡村生活的良辰美景，在大自然的怀抱里尽情地谈情说爱、讨论文学，表现出高雅的情趣和良好的教养。

菲伦佐拉着力塑造女主人公科斯坦察·阿马雷蒂的精神风貌，她比薄伽丘的那些讲故事的女子更个性化。但是菲伦佐拉故事里的人物的活动天地是有限的。《谈爱情》的意义首先在于它在十六世纪的小说创作中继承了佛罗伦萨小说的经典传统。

在十六世纪上半叶的其他托斯卡纳小说家中，值得提到的是绰号“拉斯卡”的佛罗伦萨人安东·弗朗切斯科·格拉齐尼。他是佛罗伦萨好几个学园的会员，一个纯语主义者、俗语和民间诗歌的狂热崇拜者。框架结构的故事集《晚餐》便出自格拉齐尼的手笔。故事发生在 1540 年的狂欢节期间。在故事集的前言里说，在一个寡妇家里聚集着一帮年轻人和丈夫外出经商的妇女。晚饭后开始讲故事。在狂欢节期间他们每周都要聚会。因此，《晚餐》的故事总数应是三十个，但格拉齐尼只写出二十三个。写得最成功的是几篇诙谐故事，其情节很像《十日谈》。不过格拉齐尼的风格没有菲伦佐拉的细腻。 ·154

在其他十六世纪的小说家中，可以提出的还有米兰人奥尔腾西奥·兰多，一个文笔生动、富有表现力的作家；行文冗长、晦涩的吉罗拉莫·帕拉博斯科，以及切利奥·马莱斯皮尼、达·波尔托、福尔蒂尼和把童话故事改写成拉丁语作品的吉罗拉莫·莫利尼。

不过，文学史家仍然倾向于认为把民间童话情节引进小说的开山鼻祖是《愉快的夜晚》的作者伦巴第人乔万尼·弗朗切斯科·斯特拉帕罗拉（约 1500—约 1557 年）。斯特拉帕罗拉是薄伽丘的模仿者，他与同时代的人文主义者来往较密切，有一个时期曾在詹弗朗切斯科·贡扎加的妻子卢克莱

齐娅·斯福尔扎和彼得罗·本博的圈子里待过。他的这个集子的第一卷由二十五篇故事组成(五夜),1550年问世;第二卷分成八夜,包括四十八个故事,1553年出版。斯特拉帕罗拉一向对农民故事和民间传说感兴趣。在他的故事里,下流的、可笑的和神怪的东西巧妙地掺和在一起,他不能不巧妙编造故事和选择动人的情节,所有这一切他都讲得头头是道,如数家珍。不论是讲一个机灵的大学生对嘲笑他的妇女进行报复的故事,还是讲另一个大学生向教授叙述自己的恋爱奇遇,殊不知这位教授就是恋人的丈夫,都是如此。斯特拉帕罗拉的小说非常风行,而且不是一朝一夕,也不限于意大利境内。这与其说是由于内容轻佻,倒不如说是由于他极富幻想。

但是,真正利用民间口头创作的财富,用艺术鉴赏力、想象力和机智对之进行加工的是巴洛克讽刺作家詹巴蒂斯塔·巴西勒,他在下一个世纪中对意大利的影响就跟夏尔·佩罗在法国的作用一样。

8. 塔索　意大利文艺复兴运动的终结　风格主义、古典主义倾向的出现和巴洛克风格的诞生

托尔夸多·塔索的形式多样、良莠不齐的创作结束了十六世纪的文学发展,这是意大利诗歌、散文和戏剧欣欣向荣的世纪。他的创作反映了在欧洲文化的一个重要而复杂的时期终结时,上述各种文学样式的演变。

意大利后期文艺复兴的典型现象是艺术和文学中各种风格流派——古典主义、风格主义和刚萌芽的巴洛克差不多是平行地,但又不均衡地发展着。在意大利,古典主义理论是在十六世纪上半叶产生的,在一百年间,它的哲学基础不断地变换。在世纪初,这一理论依靠的是菲齐诺的新柏拉图主义哲学,即认为存在着理想的美,只有艺术家才能揭示这种美。当时出现了发扬这种观点的诗学,如彼得罗·本博的哲学。但是到了十六世纪中叶,新美学开始以亚里士多德,而不是柏拉图为基础,出现了多种版本的《诗学》和连篇累牍的诠释:1548年的弗朗切斯科·罗博尔泰洛版本,一年之后,贝尔纳多·塞尼据之从拉丁语译成意大利语出版;温琴佐·马吉的版本(1550),试图从天主教角度对之进行诠释;稍后还有亚历山大·皮科洛米尼、卢多维科·卡斯特韦尔特罗和其他人的译本和注释。美学领域里的这种变化,一方面是由于想用托马斯主义的亚里士多德哲学来对抗柏拉图哲学,以为这是抵制一切由柏拉图主义派生出来的异端邪说的灵丹妙药;另一方面则是由于理性主义的发展。

在一部分美学家那里,柏拉图说的诗人灵感的“迷狂状态”的观点,允许人不仅模仿范本,而且可以创造新颖独特的作品的观点变了,变成要求严

格的纪律、遵守准则、规范——不仅作品的形式，连作品的内容都应如此。这样一来，在文艺复兴文学中第一次出现责任是最高原则这一主题。与此同时，在本世纪中叶开始从创造性地模仿理想美的范本转变为必须模仿古人。这种标准化的诗学束缚了诗人的创作个性，千方百计压制自由精神和探索精神的耶稣会士自然不会有异议，可是他们却料想不到对于宗教思想来说，十七世纪的理性主义要比十六世纪的新柏拉图主义更具有致命的危险。他们也不明白，新诗学尽管讲求标准化，却反映了向意大利人的社会意识灌输公民精神的意向，虽然这种意向并不是随时都表现得很明显。

除了出现古典主义倾向之外，文艺复兴时期的艺术和文学也在另一个方向上发生变异。鼎盛时期的文艺复兴风格逐渐为风格主义所取代，到了本世纪末，开始产生巴洛克风格。这种风格更迭也是由社会意识的改变引起的。在反宗教改革时代，宗教迫害、人文主义危机、道德崩溃，凡此种种都使社会意识要求躁动的、富于戏剧性的艺术，而不是沉思遐想的艺术。理性主义在很多方面不能满足社会的精神需要，而和谐又与社会的思潮不合拍。因此，反理性主义和不和谐音便渗入艺术，形象变形，一方面把人唯灵化，另一方面则强调人的魔鬼本原和人生苦海无边，没有出路。典雅纯朴的形式为华丽繁复所取代，同时加强了形式的动态感和表现力。随着巴洛克风格的出现，可以感觉到它试图克服危机，消除不和谐，表现精神与物质有如光和影之不可分以调和两者的对立，创造新的统一。

十六世纪的风格主义没有明确的美学纲领，不过看来当代人是感觉得到它的特点的。有人批评风格主义艺术家，说他们搞形式主义，不注意宗教题材。

艺术中的巴洛克风格也没有美学理论，虽然在本世纪末的一篇论文——加布里埃莱·帕莱奥蒂斯的《神圣的画像》(1582)中指出了它的一些特点。别看这两种风格都没有纲领，却发展迅速并与古典主义交织在一起。它们这种错综复杂的结合便体现在托尔夸多·塔索的创作中。

托尔夸多·塔索(1544—1595)出生于索伦托，他的父亲贝尔纳多·塔索是萨莱诺王子的秘书官，在同时代人中，他也是一位颇为知名的诗人。托尔夸多·塔索出生后最初几年是在萨莱诺度过的。西班牙总督在那不勒斯设立宗教裁判所，把萨莱诺王子驱逐出境。1547年，贝尔纳多·塔索为了逃避迫害，不得不离开萨莱诺。1554年他把儿子接到自己身边。从此，少年托尔夸多开始了行踪不定的漂泊生活。父子俩先是住在罗马，后来被迫迁到乌尔比诺。1557—1558年他们住在当地乌尔比诺大公的宫廷里，1559年到威尼斯，贝尔纳多在威尼斯学园谋得一个秘书职务。少年塔索脱离乌尔比诺宫廷气氛，置身于讨论文学和语文学问题的学者圈子里。宫廷

环境和学者环境都对他未来的生活有影响。1560 年塔索进入帕多瓦大学深造。他出入学识渊博的文学家焦万·温琴佐·皮内利和斯佩罗尼的家，156· 兴致勃勃地听弗朗切斯科·皮科洛米尼的哲学课和卡洛·西戈尼奥讲授亚里士多德的诗学。他对亚里士多德的兴趣表现在《论诗的艺术，特别论英雄史诗》一文中，这篇论著很久以后才出版。这几年里，塔索写爱情诗和第一首叙事诗《耶路撒冷》。这首诗没写完就放下了，因为塔索为另一题材所吸引，没用多少时间就写出了长诗《里纳尔多》，此诗于 1562 年问世。1565 年，塔索结束大学学业，到埃斯泰家族宫廷供职。1573 年写出田园诗剧《阿明达》，开始写悲剧《挪威国王加利亚尔托》，并满怀激情地写作大型叙事诗《戈弗雷多》（即《戈特弗里德》），于 1575 年脱稿（此诗 1580 年刊印出版时，出版人给它冠上《被解放的耶路撒冷》的题名）。在看来悠闲自在的宫廷生活中（塔索没有固定的职责，有足够的闲暇从事写作）潜伏着隐患：国内西班牙化触目可见，封建思想与专制的宫廷气氛结合，日趋活跃；诗歌及其创作者逐渐失去独立性。贵妇们对塔索强加庇护，对他冷嘲热讽，宫廷里一班无知之徒散布流言蜚语，搞阴谋诡计，对他进行迫害。而他则感到自己是真正的作家，特别在写出《戈弗雷多》之后，因此，他捍卫自己的独立性，不想向宫廷阿谀奉承。



《托尔夸多·塔索肖像》亚历山德罗·阿洛里
十六世纪下半叶 佛罗伦萨乌菲齐美术馆藏

为取得普遍的承认，他将自己的这部叙事诗分送给一些有学问的人。对它，有的人赞扬，有的人宽容，但有一位批评家——斯佩罗尼指责作者违反亚里士多德的诗学原则，狂热的天主教徒安东尼亚诺建议删去诗中的恋爱情节和一切他认为可能伤害教徒感情的诗句。塔索为自己辩护，但这并不是一件容易的事，何况这时他对宗教的看法开始改变。恰恰也在这时，他身上出现了精神病的最初征兆。他，一个新柏拉图主义者、享乐主义者甚至怀疑主义者——怀疑地狱和炼狱的存在的人，竟开始在幻觉中听见“最后的审判时天使的喇叭声”，看到上帝出现在云端。从 1575 年 6 月

起，患病的诗人来找博洛尼亚宗教裁判所的主裁判，开始没完没了地忏悔。但是，忏悔只能给他片刻的安宁。塔索开始修改叙事诗，删掉不够正统的地方。他一直下不了决心拿去付印。诗人的病情日趋严重。宗教上的疑虑由于迫害而变得更加复杂。有一年半的时间，诗人在意大利各地流浪，于1579年2月回到费拉拉。3月11日，塔索精神病大发作，他指控阿方索和他的近侍犯有异端和淫乱之罪并威胁他们。人们抓住诗人，把他送到专门关禁疯人的圣安娜医院，把他当做重病人用链子拴起来。后来有传言说，塔索因为爱上大公的妹妹莱奥诺拉而被关进疯人院。这个暴君在诗人病情好转时仍然将他关在疯人院里，长达七年之久，这种残酷的行径，原因其实很简单：公爵害怕塔索的天才，一旦他忏悔就等于揭发宫廷。

在监狱般的医院里，不久就拨给诗人一个单间。塔索在恶劣的条件下度过了七个年头。在这期间他曾尝试写作。他有时患病精神忧郁，有时清醒。他写信，写哲学论著，也写对话录和诗。这时，他的叙事诗的手稿落入文学商人之手，他们先后在1579年和1580年将其发表（初版的诗文有歪曲篡改之处）。

叙事诗《被解放的耶路撒冷》引起激烈的争论，有的人认为它比《疯狂的奥尔兰多》好，有的人——拥戴阿里奥斯托的人则猛烈抨击它（佛罗伦萨的秕糠学会的批评尤其尖刻）。塔索本人还在医院里，也参加争论，于1585年在费拉拉发表了他的《辩护词》。

经过诗人的不断请求和他的崇拜者的长期斡旋，阿方索二世才于1586年准许他离开可恨的医院前往曼图亚。动荡的漂泊生活重又开始。即使这样，他也继续着写作。1588年，诗人完成了悲剧《托里斯蒙多王》，创作了叙事诗《爱的篝火》。1588年，他开始为奥利韦托山的修士们创作叙事诗《奥利韦托山》。在1592—1593年间，他完成了两部小型叙事诗《童贞女马利亚的眼泪》和《耶稣基督的眼泪》，并完成了《被解放的耶路撒冷》的修改工作，该诗于1593年问世，题名《被征服的耶路撒冷》。1594年，出版了新版的《论英雄史诗》，1595年初，即去世前不久，塔索完成了最后一部叙事诗《创世的七天》。

塔索开始写抒情诗时是继承彼得罗·本博所理解的彼得拉克派传统的。但是其中也渗入与彼得拉克诗派格格不入的阿那克里翁诗体（它也已是爱情诗的一种典型）。糅合这两种不同的传统是青年塔索的诗歌特点。
在他比较成熟的诗歌里，一些习惯用语有了新的含义，因此本博所确立的古典主义原则没有在他的诗里扎根。在诗人后期诗歌，即在艰难时日里创作的诗歌中，可以感觉到一点风格主义的倾向，但是塔索青年时代所受到的文艺复兴和谐感的教育，使他没有陷入这一流派的极端。动摇于古典主

义和风格主义之间，用文艺复兴风格较早的一些原则加以调和——这也是塔索其他样式的文学创作的典型特点。

1573 年，塔索在田园诗剧这一体裁上试探自己的力量。他的“正规的”悲喜混杂剧《阿明达》是这一体裁的顶峰。塔索在创作《阿明达》时，借鉴的不是上一辈，而是较远的前辈：波利齐亚诺（他的《俄耳甫斯》）、薄伽丘、洛伦佐·美第奇，他们的牧歌式叙事诗（《菲埃索勒的女神们》、《龙涎香》）。这些作品主要取材于奥维德的作品。但与他们相比，塔索对传统的追求心爱女子的情节作了改动，使之更加曲折。

牧人阿明达爱着女神西尔维娅，而她却拒绝了他。色鬼追逐西尔维娅，阿明达救了她。阿明达听到西尔维娅已死（这是讹传），便想自尽。由于这一举动，他出乎意料地得到西尔维娅的爱。这样一来，改变了悲剧性的结局，神话色彩也减弱了。牧人与色鬼间的争夺是心理上的争夺：是粗鄙的情欲与高尚、崇高的爱情之间的争夺，结果，爱情得胜了。

与波利齐亚诺的《俄耳甫斯》相比，这出戏的结局也有所改变。全剧分五幕，每幕又分成若干场，每场都有合唱。同时，和古典悲剧一样，剧情一般是在幕后发展的——我们是从剧中人物的叙述中了解情节发展的。这样一来，这出田园诗剧在形式上便与古典主义悲剧相近。但是塔索的田园诗剧的伦理观却另有含义。在《阿明达》里闪耀着爱情必胜的思想，这是薄伽丘和随后许多文艺复兴作家所肯定的思想。阿明达体现着真正的爱情，他不想用暴力占有所爱的人，而是要用骑士的忠诚来打动她的心。在塔索的作品中，爱情威力无穷的思想伴有风格主义者的韶光易逝的喟叹；不是一切爱情表现都受到歌颂，买卖式的爱情、色鬼的粗野的情欲都受到否弃。与肯定真正的爱情相一致的是对文明和宫廷生活的批评和对“黄金时代”，即实行“心之所好，莫不可行”的原则的时代的赞美。桑纳扎罗的田园小说《阿卡迪亚》里的乌托邦情调也渗入这部田园诗剧中。这些思想都是通过独白来表达的，从而使外部情节节奏变慢了。《阿明达》是一部人情剧，因此，把外部事件移到舞台之外没什么关系。基本情节是阿明达如何萌生爱情和后来西尔维娅如何也产生爱情。此剧主要不是刻画性格，而是表现人的心灵状态：爱情遭到拒绝时的痛苦，对不幸的殉情者的友好同情，对逝去的青春的惋惜。

这出田园诗剧虽然有倾向古典主义悲喜混杂剧的趋势，却具有抒情性质，因此有时被称为塔索的大型情歌。主人公们的脆弱和优雅使人想到风格主义，但是和谐、分寸感与享乐主义道德的结合又表明《阿明达》的文艺复兴传统。

在塔索的戏剧中，除了古典主义倾向的增强之外，后来，风格主义成分

也固定下来了。早在1574年，塔索就根据奥拉夫·马格努斯的《北方民族史》一书（1565年由拉丁语译成意大利语）的情节，开始写作悲剧《挪威国王加利亚尔托》，1586年诗人把它改写过，最后用《托里斯蒙多王》的书名出版。在这部悲剧里，爱情与友谊的道德冲突与血亲相奸的情节联在一起。它接触到情欲与责任冲突的问题，看来是一部形式严谨的古典主义悲剧，但塔索却给予它风格主义的色彩。人的理智对命运是无可奈何的。人生如梦，苦海无边。

史诗在塔索的创作中占着中心地位。在意大利，从十六世纪中叶起，这种诗歌开始发生重大变化。在阿里奥斯托的《疯狂的奥尔兰多》大获成功之后，十六世纪上半叶相继出现了大量传奇叙事诗，但质量相当低劣。从四十年代起，这一体裁尽管仍受读者欢迎，却开始发生危机。政治动荡和社会变革、天主教教会统治加强、民族独立丧失，所有这些现象必然导致道德崩溃。在这样的时代，传奇叙事诗这一体裁渐渐不再适应意大利人的思想需求，而且完全不符合古典主义美学的规范（这一点从焦万巴蒂斯塔·皮尼亚与钦齐奥在1548年的通信中也可得到证明）。正是在这个时候，诗人对古希腊罗马的史诗产生了特殊的兴趣。詹乔治·特里西诺模仿《伊里亚特》，尝试创作出充满责任感、国家观念和反宗教改革的宗教精神的英雄史诗。但是，按照亚里士多德诗学规则写出来的《从哥特人手中解放出来的意大利》（1548）是一部软弱无力、不成功的叙事诗。安尼巴莱·卡罗于1566年将《埃涅阿斯纪》译成意大利语，但也没能促进英雄史诗的发展。根据已经产生，由于意大利的四分五裂和普遍的精神危机而没能真正扎根的概念来建构"规范的"史诗，也和继续按照阿里奥斯托的精神写叙事诗一样，没有什么结果。因此，进行另一种尝试，即创造新型叙事诗，也就是一件可以理解的事了。就在特里西诺的史诗问世的1548年，路易吉·阿拉曼尼出版了叙事诗《高尚的吉罗内》，稍后，贝尔纳多·塔索把关于高卢人阿马迪斯的西班牙传奇小说改写成叙事诗《阿马迪吉》（1560）。这两位诗人改变了传奇小说的松散结构，使之紧凑统一，剔除其中轻佻的东西（但同时也把幽默去掉了），加进德行高尚的英雄。但是这样做的结果只是抹杀了博亚尔多和阿里奥斯托的想象力所创造的瑰丽的幻想世界，使诗歌变得枯燥无味。按照对自由与和谐的理解而作的理想化让位于以基督教行善积德为前提的理想化。不过当时人们并未意识到这种差别。诗人和文学理论家试图在新的过渡性体裁里把这两种原则结合起来，甚至捏合起来（钦齐奥在其论著《论小说、喜剧和悲剧》[1549]里就是这样做的）。

· 158

青年塔索也感染了一般人对诗歌理论的兴趣。他根据亚里士多德的原则写了《论诗的艺术，特别论英雄史诗》。论文分三部分，分别论述史诗的

题材、结构和风格。塔索从写实要求出发，偏爱真实历史题材。同时他又认为"奇迹"是史诗必要的因素，它能赋予史诗伟大的气魄。但是为了调和奇迹和真实，他建议诗里只写基督教的奇迹，因为这不会引起读者的怀疑。与此同时，他反对描写遥远的时代，因为这样一来，诗人为了使自己作品里的人物与读者接近，势必不由自主地把人物现代化。塔索也不主张写不久前的事件，因为这类事大家都很了解，任何一点诗意的想象都会被人当做撒谎。至于形式，即叙事诗的情节和结构，塔索主张二者应当是统一的整体。但他在为传奇小说这一体裁辩护的同时，也指出叙事诗的情节必须多样，即应当力求创造出一种混合体裁。史诗的风格应当崇高，形象要高大，词汇要优美，但不能过分。叙事诗不论情节、结构和风格都应使读者得到享受，因为诗歌的目的正是在于娱乐。

这部论著直到1587年才出版，而且未征得作者的同意。增订的第二版是1594年用《论英雄史诗》的书名在那不勒斯出版的。塔索这时的观点已有所改变，现在，他认为诗歌的目的是教育了。

塔索的《被解放的耶路撒冷》(《戈弗雷多》)与他年轻时写的叙事诗《里纳尔多》不同，不是作为传奇叙事诗，而是作为与当代相呼应的史诗来构思的。在十六世纪下半叶，曾经爆发过反土耳其人的行动。因此，重提十一世纪末的十字军东征、解放耶路撒冷的历史，是很有现实意义的。塔索根据他在《论英雄史诗》里阐述的原则，选择了这样一个允许他把历史真实与想象结合起来的历史事件。叙事诗的故事发生在1088年。戈特弗里德·布留尼的军队围困耶路撒冷，但基督徒一再受挫。穆斯林的英勇、恶魔的法力和十字军本身道德上的欠缺，使他们不能取得胜利。一部分年轻的骑士，包括最勇敢的唐克雷蒂和里纳尔多，爱上了美丽的女伊斯兰教徒，从而忘掉了自己的责任。只是在里纳尔多放弃了自己对伊斯兰教徒魔女阿尔米塔的恋情，回到十字军营地，并且破除恶魔的妖术之后，基督徒们一阵强攻，才终于拿下耶路撒冷。

塔索的这部诗，从主观上来说目的在于最终创造出他的前辈和他本人所追求的那种史诗体裁，而在客观上，他的叙事诗反映了十六世纪下半叶社会意识中发生的变化。

塔索主要是借鉴《伊里亚特》，也多少借鉴了《埃涅阿斯纪》，此外还参考了《疯狂的奥尔兰多》，对个别骑士的描写、围困和保卫耶路撒冷、里纳尔多离开基督教军营——这一切都是根据古希腊罗马"理想史诗"的模式设计的。和《伊里亚特》一样，处于叙事诗中心的是追求一个共同的目的——攻下圣城——的人们的集体行动。希腊史诗的结构是适用于诗人的诗歌世界的，那部史诗的基础也是守城的人与攻城的军队之间的矛盾冲突。但是，

159·

塔索讴歌的不是民族斗争，而是“天主教的共同事业”（黑格尔语），也就是宗教斗争。在宗教战争的时代和意大利天主教信仰部分地取代了民族感情的时代，这是时代的特征。宗教的处世哲学在这部叙事诗里留下了痕迹。在诗里，人不再像在不久前的文艺复兴文学中那样了，他们已不再是宇宙的中心，现在，凌驾于人之上的是两种互相斗争着的力量——善与恶，在没有基督徒二元论的希腊史诗中就没有这两种力量。一方是异教徒，如诗人所表现的穆斯林、撒旦和魔鬼；另一方是受上帝和天使支持的基督教。善与恶在宇宙中冲突斗争的思想成为《被解放的耶路撒冷》的构形基础。例如，当凶恶的女妖阿莱克托飞来的时候，整个自然界顿时变得阴森可怕。红色的雾和血淋淋的露珠表示战争和地狱，并给黎明这个希望的象征抹上凶兆的色彩。相反的，上帝发出的雷雨则使人神清意爽，轻松愉快。单是出人意料的一个修饰语“让人耳目一新的雷声”就足以使雷雨的景色变成善的象征。

史诗范本的影响不仅表现在结构上。当然，《伊里亚特》不可能影响到恶魔的面貌。他们的传统面目是但丁描绘的。然而塔索的上帝却酷似宙斯，与但丁《天堂篇》里象征上帝的火点或三个不同颜色的圈环相比，他是人性的，尘世的。

模仿古典范本，即古典主义倾向，同时又继承文艺复兴的人文主义传统，这使塔索在人物描写上也具有一定的客观性。他笔下的异教徒是基督教的敌人，但他们英勇地保卫城池，诗人不仅给予他们应有的评价，有时甚至还同情他们。

《伊里亚特》并不是塔索唯一的范本，他想把英雄史诗和阿里奥斯托的传奇叙事诗结合起来。在塔索的诗中，与借鉴于阿里奥斯托的情节并存的是文艺复兴的道德观：世界上最高的价值是人。塔索并不企图把这种世界观与把思想凌驾于人之上的道德观融合起来。而只是让这两种不同的道德原则互相冲突。这个冲突是情节发展的主要推动力。诗的开篇是戈弗雷多的一席话，他宣布骑士们的目的是从异教徒手中解放耶路撒冷。为了这一目的，十字军骑士们“在陆上和海上”历尽千辛万苦，进行战争。阿尔米塔出现在十字军的营帐，给诗的情节带来责任与情欲的冲突。就实质而言，这种冲突是古典主义的冲突。阿尔米塔与博亚尔多和阿里奥斯托诗中的安杰丽嘉一样，请戈弗雷多和他的骑士们帮助她夺回失去的王国。戈弗雷多的答复是违背骑士传统和文艺复兴的伦理观的：他认为十字军骑士们首先应当履行责任，解放耶路撒冷，然后才可以去帮助阿尔米塔。骑士们对这种要求把人的感情和骑士帮助妇女的光荣职责归因于宗教责任的道德纷纷表示不满，认为这是残酷无情的。一部分年轻的十字军骑士跟着阿尔米塔

走了——就像博亚尔多和阿里奥斯托的诗里的一些骑士跟安杰丽嘉走一样。但是在塔索的诗里，这种举动被认为是犯罪，将受到惩罚。

里纳尔多的迷误对情节发展具有特殊的意义。他离开基督徒的营帐，因为不愿服从戈弗雷多，不愿因为在决斗中打死一个侮辱他的骑士而受惩罚。他宣称："我生来是自由的，死也要自由自在。"一个任性的行动引出另一个任性的行动：他在亡命中落入阿尔米塔的情网，迷上了她，住到幸福岛上，把解放耶路撒冷的事忘得一干二净。

对阿尔米塔魔岛的描写流露出风格主义的痕迹——可以感觉到潜藏着使人意志消沉的罪孽。恋情使里纳尔多高尚的品德麻木了。一帮骑士来找他，提醒他戈弗雷多在等着他，战功在等着他。他们的责备唤醒了他的高尚品德。里纳尔多顿时醒悟过来，不顾阿尔米塔念咒（这个场面很像狄多娜的呻吟，显然是受奥维德的《埃涅阿斯纪》的启发），毅然决然地出发去履行战士的责任。从这时起，情节急转直下，接近尾声。里纳尔多心灵上的道德胜利为他在战场上的胜利作好准备。但是塔索也没回避真心爱里纳尔多的阿尔米塔的悲剧。

基督教徒的责任这一思想胜利了，但代价是巨大的。这场战争的胜利，代价也是惨重的。诗人称这场战争是血腥的屠杀。倒数第二首八行诗描写伊斯兰教徒仓皇逃命，战场上血流成河、惨不忍睹。

这部叙事诗的思想倾向及其模仿古代范本的美学原则导致了古典主义，但这是特别的、被涂成风格主义色彩的古典主义。在诗中可以听到人生短暂和恶势力猖獗的慨叹，不止一次地对人的理智的见解表示怀疑。不是理智战胜情欲，而是由于最高力量的干预。没有内心的斗争，因而也没有刻画深刻的性格。不过塔索也和他的前辈一样，并不追求这个。

160·

塔索的基本美学任务是使种种情节服从总的构思。靠着全诗以争夺耶路撒冷为中心这一点，塔索取得了统一，而要达到多样性，那就比较困难了。描写围城占去颇多篇幅，很容易使作品流于罗列战争。塔索摒弃了阿里奥斯托的结构原则，不是从外部世界的场景变化和各种不同人物的轶事变化中，而是从诗的韵律变化和情境对比中寻求多样化。

把历史的真实与幻想结合起来，这一点在诗中起着重大的作用。十字军是真实的，伊斯兰教徒同样是真实的，他们交战也确有其事。对解放后的耶路撒冷、伊斯兰教领袖的军事会议、个别十字军骑士渴望得到金银财宝的描写都创造出一幅真实的历史图画。但与此同时，与这平行的，是善与恶的魔法的较量，它们把诗中人物从一个地方弄到另一个地方，或者迫使他们经历种种变故。基督教骑士用从施过法术的森林里砍来的树木制造攻城的战车。骑士们按着准确的地理路线游到阿尔米塔的魔岛。情节活动

的背景也在一定程度上服从对比原则：在讲述了耶路撒冷城下的大干旱之后，紧接着就描写阿尔米塔的万紫千红的花园，这就烘托出十字军骑士的苦行僧般艰苦的斗争和里纳尔多沉湎于欢乐的官能享受的强烈对比。

同一现象反复多次描写，但使用的是不同的韵律，这一点格外引人注目。夜是恐怖的："月亮因妖法而变得朦胧，月牙儿隐没在乌云里"，干旱也是可怖的：天上挂着"冷酷的星斗"和"暗淡的月光"，"扫帚星火红的尾巴"划破黑暗。天使长米迦勒的灵光使暗夜变成金色的夜，而当夜色成为恋爱中的女人的保护色时，它就更美了：天空没有一丝云彩，缀着点点繁星，"姗姗升起的月亮把晶莹的珍珠撒满大地"。情境决定诗歌描写的性质。情境的变换、戏剧性和强烈对比——这就是《被解放的耶路撒冷》的诗意的根本源泉。在索弗罗尼亚和奥林多这段插曲里，基督徒少女要牺牲自己以拯救教友们，而单恋着她的青年则准备为救她而死。为众人而牺牲自己变成为爱人而牺牲自己。这一情节的高潮，是当准备烧死他们的篝火已经熊熊燃起时奥林多作的爱情表白。刚强的女战士克罗琳达十分可怜痛哭的青年和沉默的少女，她要救他们，设法把他们放走。

在叙事诗里，爱上敌方的人的这种鲜明对照的事重复了三次，而每一次的处理都不同。唐克雷蒂对伊斯兰教女战士的爱情以悲剧告终：他不知克罗琳达也爱着他，无意中打死了她。伊斯兰公主埃尔米尼亚对唐克雷蒂的爱是羞涩而动人的，被涂上哀歌的色彩。与这一条情节线索有关的一些牧歌场面，在这部描写流血战争的英雄史诗中造成几处间歇。在里纳尔多和阿尔米塔的关系中，这种情境开拓得最为充分。阿尔米塔的感情经历了不同的阶段。先是描绘在施过法术的花园里无言的爱情场面，后来描写的已不是狡黠的妖术，而是坠入情网的女人，但是爱人抛弃了她。她对正要离她而去的里纳尔多又是哀求，又是责备，表现出她的绝望。与阿尔米塔大段大段的哀诉和责备相对照的是里纳尔多的沉默，他只在最后冷冷地说了几句告别的话。里纳尔多走后，绝望之情转为复仇之火，于是阿尔米塔又变成了魔女。在酣战中，可怕的魔女向他射出一支箭，但又祷告神明不要让箭射中他。这一条线索以里纳尔多和阿尔米塔的戏剧性和解宣告结束。同时，恶与善的斗争也得到解决，又一次和谐了，但这是不同于本世纪初文艺复兴诗歌中的和谐的另一种和谐，也是风格主义所不同意的一种和谐。它预示巴洛克风格的诞生。

批评《被解放的耶路撒冷》的人较注意它的爱情线索。确实，塔索自幼所接受的文化传统促使他把爱情场面写得富有诗意。但是，它们的表现力多少是靠充满英雄主义的禁欲主义精神的战斗场面的反衬而取得的。

诗中戏剧性的战斗场面主要是与异教徒阿尔甘特和索利马诺的形象有关。作者把他们放在悲剧的位置：他们捍卫“不义的事业”，早已注定要失败。他们两人处境相同，但这并没有使他们面目雷同。阿尔甘特是职业军人，他蔑视一切神祇，只相信自己的剑。但塔索赋予他高尚的情操和悲剧性的伟大。阿尔甘特像个战士那样体面地死在敌人的手里。索利马诺打仗不是为荣誉，而是为祖国，他的英雄主义不是表现在与敌人对打中，而是在耶路撒冷保卫者的决战时刻，他准备牺牲自己以阻止基督徒进城。可以说，索利马诺比起唐克雷蒂和里纳尔多，更是史诗英雄。唐克雷蒂和里纳尔多这两个形象来自骑士小说，而骑士小说是有其个人主义道德观和对人性、英雄主义的不同看法的。

161・

戈弗雷多——塔索心目中理想的十字军骑士——本该是索利马诺的真正敌人。可是戈弗雷多尽力说服、教育别人，而自己却不行动，也不能行动，因为他是个耽于幻想的人物。他应当是抽象的基督教思想的理想骑士。因此，指责戈弗雷多的形象缺乏生命力并不十分恰当。在诗中，这个形象从美学上说是得当的。戈弗雷多是情节线索的关键，是基督教骑士阵营里的连接环节，因为他们之间毕竟没有真正值得传诵的关系。

塔索在创造新的混合体裁方面大大超过前人的原因，正是在于他公开地把两种不同的理想化原则对立起来，因而取得了必要的戏剧性效果。塔索成功地把古典主义美学确定的三一律同风格主义和巴洛克偏爱的明暗对比手法结合起来，并达到了在他那危机时代已经失却的和谐境界。塔索的这部作品应该看作是新的混合体裁的杰作，而不是英雄史诗——十六世纪末可不是英雄史诗的美好时代。

塔索在其信仰危机和患病期间，对这部叙事诗感到不满意，它的第二稿——《被征服的耶路撒冷》与第一稿有很大的不同：删去了奥林多和索弗罗尼亚，埃尔米尼亚和牧人们的情节，压缩了到幸福岛的沿途见闻；增加了地理、历史描写，天主教仪式的描写，加强了修辞和宗教感情。全诗变得更恢宏和凝重，可是《被解放的耶路撒冷》所特具的那种不同风格的平衡却被破坏了。但是，给塔索带来荣誉的既不是《被征服的耶路撒冷》，也不是《创世的七天》——一部天主教的元韵叙事诗，它用《圣经》关于地球上生命起源的神话来对抗卢克莱修的古代自然哲学。

在后代的心目中，塔索仍然首先是创作了《被解放的耶路撒冷》的诗人，这是一部苦难的悲剧时代的作品，一部反映时代的道德问题和美学问题的作品。

塔索的创作最终结束了十六世纪文学和文化发展的复杂历程。

在十七和十八世纪，模仿塔索的大有人在。但这已经是另一个时代了。

新的时代带来新的思想、新的文化，它按照自己的方式解决诗人塔索向自己的同时代人所提出的问题。

第二章　荷兰文学

1. 荷兰文学的形成

荷兰文学是从民间史诗创作的传统和布拉班特地区的弗拉芒文学传统为基础于十二世纪形成的。早在十二世纪的下半叶，荷兰南部地区的弗拉芒诗人亨德里克·范·费尔德克的创作中就出现了用民间语言创作的首批世俗文学的范例，他是以亨利希·冯·费尔德克为名、作为德国骑士抒情诗的奠基者而载入文学史的。说教体裁在长达数世纪的时间内得到了道德家和讽刺家的加工，前者当首推雅各布·范·马尔兰特(约1235—1300年之前)，后者则有动物史诗《列那狐》的那些无名氏作者来担当，该史诗后来成了各种不同版本的列那狐史诗的直接源头。讽喻形式后来成了演说家用的典范样式，连十七世纪的人文主义者也使用它。迪尔克·波特尔·范·洛(1370—1428)在自己的《爱情园地》中把道德说教和讽刺体裁同民间创作结合在一起。用民间语言创作出第一批散文样本的是神秘论者哈德维伊 ·162 赫(即安特卫普的格德维格，约1200—约1269年)、扬·范·吕斯布鲁克(1293—1381)等。神秘主义，时而是自发的和激昂的，时而是内省的和自觉的，在当时是摆脱教会的精神桎梏的一种途径。在吕斯布鲁克的作品中遇得到反教权主义的主题和市民的通情达理。神秘论者的某些作品，尤其是哈德维伊赫的诗歌，促进了抒情体裁的发展：它们影响了名为《海牙手稿》(十四世纪)的抒情叙事诗、收入十六世纪文集(《安特卫普的最美歌曲本》等)的歌曲的作者们，影响了演说家们(安纳·本斯)的诗歌作品。吕斯布鲁克的作品，尤其是《精神结婚之美》(约1350年)一书，明显地影响了德国的神秘主义作家(约翰·托伊勒，亨里希·苏佐)和荷兰的人文主义先驱者(赫拉德·赫罗特、坎皮伊的福马)。马尔兰特、哈德维伊赫和吕斯布鲁克的创作在全荷兰文学语言的形成过程中起了极为重要的作用。

神秘主义在荷兰是以神学形式表现出来的一种积极的群众运动。这一运动在十四至十六世纪得到了“新虔诚”的名称。它表达着正在形成的第三等级的利益，并提出尘世的虔诚和求实的迫切要求。它既不忘记精神，又关心肉体。按“虔诚者”的概念来说，人是通过大自然和具体的物质世界去了解永恒的，因为每一样具体事物的意义所在都是神的原始本质的一部分。这一独特的运动在很多方面都与十三世纪末至十四世纪初意大利所发

生的过程相符，它提高了人在自己眼中的地位。鲜明地揭示出人与周围世界的这一新关系的是十五世纪伟大的荷兰绘画，以及与其同时代的、赢得全欧声誉的荷兰音乐。

十五世纪的荷兰文化中有了对世界的新发现。在绘画方面，它起始于十五世纪头十年的胡贝尔特和扬·凡·艾克的创作，并在罗吉尔·范·德·范登、迪卡尔·巴乌茨、胡戈·范·德·胡斯、汉斯·梅姆林克、伊耶罗尼姆·博斯赫的作品中得到发展。在研究绘画的基础上提炼出了荷兰文艺复兴运动别具一格的思想，这一思想在一定程度上传承于古希腊罗马及意大利，并与哥特式风格亦有关联。

如同绘画方面一样，宏观和微观世界、永恒与短暂、共性与个性在文艺复兴时代的荷兰音乐中是平衡的。在歌颂世界的无限和伟大、高尚品德的美、精神上的深省的同时，祭祀音乐本着所谓的“新虔诚”精神屈尊俯就地深入日常生活，而世俗音乐却在表达对上帝的虔诚态度。十五世纪至十六世纪的荷兰复调学派是文艺复兴时代音乐中的主要流派，对文艺复兴时代的音乐有着广泛的影响——从新教的合唱赞歌到帕莱斯特里纳的天主教弥撒曲的高峰，还影响了主教的祈祷和日常生活中的音乐消遣。依靠其他民族的合唱传统和本国的民间音乐创作，这一流派的代表人物——纪尧姆·迪费、若斯肯·德帕列、扬·奥盖格姆、雅各布·奥布列赫特、阿德里安·维拉尔特、奥尔兰多·拉索等也成了法国、德国、意大利、瑞士、捷克的复调流派的创始人，创作出了最重要的音乐种类（弥撒曲、经文歌、情诗、小调）的经典范例，奠定了新时代的器乐基础。

荷兰的民族新文化的形成过程开始在绘画和音乐方面鲜明地表现出来，时间不晚于十五世纪三十年代的末期，这一过程于十六世纪末结束，这也可以被认为是荷兰文艺复兴时代的时间跨度。这一时代的文学在美学思想上是与上述两种艺术紧密相连的。依靠民间讽刺式、市民说教式、神秘邪道式、经院教育式的文学传统的经典和民族的经验，对新思想有着充分的准备，文学恰恰能用新的方法揭示出有关上帝与人、真与善、生与死这些永恒问题的现代意义，积极地参与自己时代的社会政治斗争。文艺复兴时代的荷兰文学还没有形成那种区别于绘画和音乐的风格统一的创作实绩。荷兰文学中发展着两种在艺术上很不相同的主要流派——宫廷演说家的文学作品和人文主义者的文学作品。文艺复兴时代的年表界限大致与绘画方面的年代界限一样：这是界乎于伊拉斯谟的最近的前辈们（阿格里科拉、格纳菲）和他的继任者们（诺特、柯伦赫尔特）生存年代中间的一段时期。

2. 演说家们的宫廷文学

· 163

中世纪末和文艺复兴时代的荷兰文学史中的一个特有现象是所谓的宫廷演说家的活动。从按法国北部的宫廷小说样本创造的基尔德艺术中诞生出来后，演说家的宫廷文学就在尼德兰北方，首先是在荷兰，流传开来。演说家的宫廷文学既与法国的宫廷小说和德国的工匠诗人歌手作品有着一些类型学上的相似之处，同时又是荷兰早期资产阶级文化的一种典型的民族现象。演说家在其本国的文学史上起了很重要的作用。他们把写诗的技术，特别是押韵法，提高到了炉火纯青的程度，充实了旧形式(叠句、回旋诗)，引进了新形式：颂歌、十四行诗、讽刺短诗。他们依靠民间创作，奠定了民族戏剧的基础(神秘剧、奇迹剧、侠盗剧、小歌剧)。与民间创作及世俗化的宗教剧的联系表现在侠盗剧与傻剧、小歌剧与道德剧的同源之中。宫廷诗人中出了许多人文主义者；在演说界里，如同在意大利科学院里一样，十分器重学识。宫廷诗人们认为诗歌极巧妙的诗律、外表的华丽和朗读的和谐悦耳是技巧的标志。演说家们为当众朗诵而创作的诗歌按传统是关注于宗教训诫问题、政治问题和道德问题的。就连情诗也常常具有劝谕性质。弗拉芒人安东尼斯·德·罗维列(约 1430—1482 年)和伊拉斯谟的《对话集》的第一个译者、安特卫普的商人科尔涅利斯·克留尔(十五世纪末至 1538—1551 年之间)的绮丽诗作就是这种样子的。

直到十六世纪初时，随着安纳·本斯(1493—1575)的创作的出现，演说家的诗作中才有了活的情感：女人忠贞而不幸的爱情(1528 年前的诗歌)，天主教徒对异端分子、新教徒的强烈仇恨(1548 年的集子等)。演说家中既有正统天主教徒，也有各种派别的新教徒(他们占大多数)，还有人文主义者。

继安纳·本斯之后，宫廷诗人出身的第二位重要抒情诗人，弗拉芒教士马特伊斯·德·卡斯特列因(1485—1550)亲自为自己时而伤感、时而乐观的动人的《各式各样的短诗》作曲。步入美学史的是他的叙事长诗《演说艺术》(1548)——荷兰的第一部诗学作品，有关演说家们的诗歌及其纲要的资料汇编。卡斯特列因积极捍卫弗拉芒语言，在他看来，这种语言并不逊色于拉丁语。他着手研究诗歌的韵律结构(中世纪的荷兰诗歌是自由诗、重音诗)，并在这一方面超前于七星诗派的诗人们。

安特卫普的宫廷诗人和人文主义者科尔涅利斯·范·吉斯特勒整理并翻译了泰伦提乌斯(1555)、索福克勒斯(1556)、奥维德(1559)、维吉尔和贺拉斯(1569)的作品，力求让古典作家的作品接近本国的同胞们，力求转

达出古希腊罗马诗歌的美、它们的风格特色和古代人的思维特性，与此同时，依然没有忘记从中为读者引申出道德寓意。南荷兰地区的演说家维列姆·范·哈赫特、扬·豪阿尔特、卢卡斯·德·格雷（也是著名的画家）经常转向神话的情节，更新诗歌的形式，但他们的创作个性还部分地受困于小团体精神和教育论。传统的演说术和文艺复兴时代的诗歌依然还是相互对立的。

然而，宫廷诗人的主要文学范畴还是戏剧。在布鲁塞尔演说家们约于1448年上演的《贞女马利亚的欢乐》系列剧中的第一部《新约》神秘剧中（该系列剧由七部神秘剧组成，它们一直定期上演到1560年为止），同真理及其他有寓意人物并列在一起的是日常生活中的现实人物。在第七部神秘剧中（其余的五部未留存下来），作者把圣徒描绘成普通的凡人。1432年根特教堂的创建者们以及中世纪末和荷兰文艺复兴时代初期的另一些画家也是这样理解世界的。

大约在1500年，一位无名演说家写了一部奇迹剧《奈梅亨的马里肯》，该剧预报了浮士德式的主题，剧中可见文艺复兴时代的世界观的预兆。创造出一个力求通晓七艺和一些重要的语言的妇女形象是荷兰文化的一大胜利。可以拿《奈梅亨的马里肯》与吕特伯夫的《特奥菲尔的奇迹剧》相媲美。马里肯之所以与魔鬼结盟，不仅仅是因为她因受到不公正的侮辱而对人们抱有怨气，也不仅仅是为了寻求同情，而是她有一种要认识未知现象的精神。过了七年自由生活后，马里肯逃进了修道院。一个传统的结局——这大概是奇迹剧留在这里的一切了。马里肯这一形象的心理描写预示着文艺复兴时代的戏剧主人公的精神风貌，而为“魔鬼”辩护的题材则预示着人文主义者对宗教信仰的宽容态度。具体化为马里肯的那个女人有着精神和道德财富的这一思想也是文艺复兴式的；这一思想后来得到了伊拉斯谟和其他人文主义者的发展。

164·

克卢赫特（音译）是荷兰的讽刺喜剧，一种深受市民欢迎的体裁。它的源头是谢肉节上演出的戏剧（老勃鲁盖尔在《谢肉节与斋月的搏斗》（1559）一画中生动地把它们描绘了出来）。十五至十六世纪的荷兰讽刺喜剧中，反天主教的主题越来越频繁地与传统的傻瓜情节同时出现。上面提到过的科尔涅利斯·克留尔（他借用了伊拉斯谟作品中的许多情节），尤其是伊拉斯谟派人文主义的狂热追随者科尔涅利斯·埃韦拉尔特（1485—1556），都是著名的荷兰讽刺闹剧的作者。

克卢赫特是演说家们的戏剧中的一种主要体裁，是在荷兰道德剧的开演前或幕间休息时表演的。荷兰道德剧的古典样板《每个人的得救宝镜，又名每个人》是弗拉芒的人文主义者皮特尔·多尔兰多·范·迪斯特

(1454—1507)约于 1475 年写成的。在借用中世纪的“memento mori”(弥撒祈祷文)和面对最后审判时的回答主题的同时,《每个人》以个人要对上帝负责的新思想为精神,叙述心灵与肉体、善与恶的冲突。《每个人》被译成英语、德语、拉丁语和其他语言,其情节广为传播。十六世纪时,人文主义者和演说家、天主教徒和新教徒都改写过《每个人》。这一题材的演说家版本中有两种较为突出:朗韦尔特的《格卡斯特》(1539)和扬·范·登·别尔格的《爱享受的人》(1555);这两种版本中的主人公是个自傲的、乐观的人,在犯罪时也是高高兴兴的。以英国版本的《每个人》和汉斯·萨克斯的《喜剧》(1549 年,《格卡斯特》的改写本)为基础,胡戈·封·霍夫曼斯塔尔创作出了戏剧《每个人》(1911 年上演)。

《每个人》反映了与“新虔诚”的双重天性相关联的一些矛盾,例如,祈祷词的崇高语言与市民的现实情况之间的矛盾。《每个人》是荷兰道德剧史上的一个转折点。如果说在它之前的这一体裁中占上风的是传统的虔诚情绪(比如说,安东尼斯·德·罗维列的道德剧《凡是想要得救的人都会得救的》中有关基督教优于犹太教和伊斯兰教的那场争论),那么后来在这一体裁中就较为明显地突出了反教会倾向(例如,不署名的道德剧《新的臆想、计谋和教民》中对僧侣们迫使愚人、贫穷人群向其祈祷的那个骗子的讽刺描述)和民主意向(就像科尔涅利斯·埃韦拉尔特的《贪婪》中对贪婪行为的那种谴责)。对日常的、具体的现象的关注得到加强,渐渐出现形象的现实典型化因素。

十六世纪时,荷兰道德剧的内容变得越来越民主化,而它的结构则渐渐接近于文艺复兴式的戏剧。科列因·范·赖塞勒的《爱情镜子》(1561)就是这样的,讽喻法在剧中与人物行为的内心动机及其具体的环境描写相并存。剧中提出了市民阶层内部的不平等问题:主人公——年轻商人迪德里克·德·霍兰德和他的恋人女裁缝卡捷琳娜·斯赫尔梅尔坚斯就是因这一不平等而死的。

宫廷作家的作品由他们自己当众在宫廷作品大赛上表演:有市级比赛、乡村比赛和一个省与几个省(即国家级的)的宫廷作品总决赛。在国家级的总决赛之前会预先公布大赛纲要,除了庆祝活动的程序和条款外,它还包含了喜庆活动的道德演说性质的主题,演说家就根据这一主题来写剧本和诗歌,这些作品常常会在事后结集发表。主题的重大性会迫使观众接受某一方,同时唤醒他们的公民积极性。在国家级的大赛上明显地展露出演说艺术的实用性质——这一艺术在与手艺之联系方面的实用性以及在社会教育功能方面的实用性。十六世纪是演说家宫廷作品的鼎盛期,与十五世纪相比,参与的人数增加了两倍,达到了近千人,其中融入了许多下层居

民出身的人，国家级大赛常常会变成全民演剧活动。在1539年的国家大赛期间爆发了1539至1540年的肯特起义。在西班牙统治期间，演说家的宫廷作品传播解放运动的思想，使他们的文学作品具有越来越强烈的宗教政治色彩。1571年，西班牙统帅阿尔发公爵以宣扬异教之罪名禁止了国家级大赛，稍后则开始取缔演说家的各种各样的表演。

十六世纪时收集和记录了一些中世纪无名诗人的作品，他们与演说家不同，有时甚至不懂语法。大约从1470年起，荷兰出版了许多民间书籍，其中收有骑士歌和动物歌、传说、故事等等。中世纪的世俗抒情诗汇编成了《安特卫普雅歌集》(1514)，宗教抒情诗则汇编成了《虔诚而又有教益性的小册子》(1549)。

165·

在十六世纪最后三十年的荷兰资产阶级革命和反西班牙战争的年代里诞生了民间诗歌作品，即文学中著名的乞食团歌曲。对西班牙人的政治性和宗教性的仇恨，为牺牲者所作的哭诉、愤怒和要复仇的号召，爱国精神的高涨和对民族英雄的称颂——这就是严峻的现实向作者们提出的主要题材。大多数乞食团歌曲是由一些无名作者撰写的，其中也包括一些演说家，并由流浪歌手或以所谓的“飞笺”为形式加以传播。它们有着通俗易懂的形式，很容易被人记住，也很容易被人演唱，因为它们有通俗的曲调、鲜明的节奏和新教歌曲典型的旋律循环。许多乞食团歌曲成了民歌，例如：《荷兰人，要警惕呀》(阿德里安·瓦列里乌斯，1576年)，《自己帮助自己吧，上帝也会帮助你们的》。下面是乞食团通俗歌曲中的一个典型的片断：

> 起来歌颂上帝吧，
> 祈祷和信心使我们在战斗前变得强大无比，
> 在天之父啊！今天你是我们的担保，
> 我们应该打败敌人！……

乞食团歌曲收集在两本主要的集子里——《上帝的牺牲》(1563)和《乞食团歌集》(第一版1574年，保存下来的最早版本是1581年版，到1687年为止出了三十版)。体裁与乞食团歌曲近似的、诗人阿德里安·瓦列里乌斯的诗于1626年收在死后发表的集子《永远难忘的荷兰钟声》里。乞食团的一首流行歌曲《威廉》(约1568年)的作者大概是马尔尼克斯。弗拉芒人菲利普·马尔尼克斯·范·辛特—阿尔德贡德(1540—1598)是个贵族，加尔文的崇拜者，奥伦治的威廉一世的亲信，积极参与了荷兰革命。他最有名的作品是讽刺性杂文《神圣天主教会的蜂房》(1569)。他的杂文被译成了许多种语言。

与乞食团歌曲有内在联系的还有许多“赞美诗歌”——用民间语言加工和翻译出来的赞美诗。赞美诗歌的作者有范·赛伦·范·奈韦尔特(1540年的集子)、扬·乌滕基韦(1551年的集子)、彼特鲁斯·达滕(1566年的集子)和马尔尼克斯(1580年和1591年的集子);为它们谱曲的是一些著名的作曲家。使乞食团歌曲独具特色的那种十分虔诚的精神以及宗教激情,在赞美诗歌中有时会表现得更为强烈。

3. 荷兰的人文主义者和鹿特丹的伊拉斯谟

起到荷兰人文主义原始发源地作用的是“共同生活弟兄会”,从十四世纪末开始,它们从德文特(荷兰北部地区)传播到全国,甚至传到了国外——德国、法国、瑞士。它们的精神旗帜就是所谓的“新虔诚”。第一个“共同生活弟兄会”是由德文特一位显贵的儿子赫拉德·赫罗特(1340—1384)在1374年创立的。1387年起,从文德斯海姆牧师协会开始,也创建了这一流派的修道院。“新虔诚”的策动者赫拉德·赫罗特遵循吕斯布鲁克和彼得拉克的思想,并且还与这两位有着私交。赫罗特从吕斯布鲁克那儿接受了对教会的批判态度、个人向上帝呼吁的思想和信仰出自于内在信念的思想。在寻求神学论据的过程中,他以彼得拉克为榜样,着手研究早期基督教的和古典的手稿,使荷兰的协会与修道院从一开始就已熟悉起这些手稿。然后,赫罗特帮助修道院创办了拉丁语学校,而在十五世纪末,德文特的书籍传播商就出版了赫西奥德、普卢塔克、伊索、塞涅卡、维吉尔、普拉图斯、彼得拉克、瓦卢的作品,总数达到六百种古版本。荷兰的人文主义思潮和宗教改革运动有着共同的源头。然而,在整个十五世纪和十六世纪初,它们一直在发生分化,而发生于十六世纪二十年代的伊拉斯谟和马丁·路德之间那场论意志自由的著名论战在人文主义者和宗教改革者之间划出了一道明确的界线。

赫罗特的后继者,格罗宁根的拉丁语学校的学生韦塞尔·汉斯福尔特(1420—1489)和鲁道夫·许斯曼(阿格里科拉,1443—1495年)到意大利去了解文艺复兴运动的文化。身为北方文艺复兴运动的早期代表,汉斯福尔特和阿格里科拉率先寻找和介绍“新虔诚”的最先进思想与意大利人文主义的那些使他们大为震惊的发现之间的关系。有天赋的诗人、画家和音乐家阿格里科拉(著名的吉约姆·迪费的学生)在意大利度过了十个年头(1469—1479),钻研和翻译古希腊罗马作者的作品。他在费拉拉为大学生们所撰写的《颂扬哲学和其他艺术的演讲》(1476)成了人文主义哲学的宣言。阿格里科拉是荷兰的第一位百科全书派人物。从阿格里科拉起开始了

人文主义者对经院哲学的批判：他的著作，首先是《争论的艺术》，影响了皮埃尔·德·拉·拉梅（拉穆斯）、菲利普·梅兰希顿等人。他在德国人文主义者中间拥有特别多的学生：从意大利归来后，阿格里科拉住在德国。伊拉斯谟、梅兰希顿及他们的同时代人都认为阿格里科拉是"德国人文主义之父"。

166·

继阿格里科拉和汉斯福尔特之后，荷兰的哲学家和语文学家渐渐与人文主义的发祥地确立了较为紧密的联系。这样一来，许多荷兰的复调作曲家都来到意大利并融入到那里的创作活动，得到了世人的好评。将近十五世纪末时的鲁汶（又名卢万、勒芬）连同它那所荷兰最古老的大学一起，以及从十六世纪初起的安特卫普，都享有欧洲文化中心的声誉。

给荷兰人文主义带来世界声誉的是鹿特丹的伊拉斯谟（本名赫里特·赫里特森，1466 或 1469—1536 年）。伊拉斯谟用拉丁文写作，并且是文艺复兴时代的最有影响的新拉丁语散文大师之一。他在欧洲各国（法国、英国、瑞士、德国）学习和生活过。鹿特丹的伊拉斯谟成了全欧人文主义运动的领导人之一。在德国人文主义的发展过程中，他作出了重要贡献。

伊拉斯谟的父亲是个受过古典教育的人，他把教育儿子的工作托付给附属于德文特"共同生活弟兄会"的拉丁语学校，少年伊拉斯谟在那儿听校长亚历山大·范·赫克（1433—1496）——阿格里科拉的学生以及阿格里科拉本人的讲课，阿格里科拉预见到了伊拉斯谟的远大未来。稍后，伊拉斯谟在位于豪达附近的斯海尔托亨博斯的一所修道院里学习。他喜欢弟兄会会员们的实用和朴素的生活方式、他们对抽象议论和精神傲慢的恶感，但是笃信宗教者们的自觉的禁欲主义使他对作为一种生活原则的、精神和肉体上的过于严酷和局限产生了反感。就在那所斯特恩的修道院里，伊拉斯谟写作拉丁文诗歌，开始创作自己的第一部真正的文艺复兴的作品——《反野蛮人的书》，选择自己的生活方式：追求独立，集中精力钻研古代作家的作品，使单独的学习和在有学问的朋友圈子里的谈话交替进行。十四至十五世纪的意大利人文主义者也养成了类似的生活方式。

牛津的人文主义者小组——即牛津的宗教改革者小组（约翰·科利特、托马斯·莫尔、约翰·费舍尔等）号召要以科学为依据研究经文，与他们的密切交往对伊拉斯谟的精神成长起了很大的作用。伊拉斯谟在英国首次学习了希腊语，沉浸于新柏拉图主义者的人文主义思想的氛围之中。伊拉斯谟认为，圣哲罗姆的著作以及奥古斯丁和金口约翰的部分作品乃是福音书学说与古希腊罗马学问统一的早期范例，寻求这种统一实质上就意味着神学的改革。伊拉斯谟的"新虔诚"，即从经院方法中解脱出来的、世俗的、语

文学的阅读《圣经》方法，继续着赫拉德·赫罗特的传统。然而，如果说"新虔诚"仍旧是反中世纪的天主教形式和革新天主教的运动的话，那么伊拉斯谟实质上是以自己的道德哲学对宗教的再认识动摇着教会教条的根基，而且从信仰自由的思想走向思维和意志的自由，这种自由是与中世纪的专横精神相敌对的。伊拉斯谟使神学具有了世俗科学的性质，并把人文主义因素带入了神学。伊拉斯谟的"基督教人文主义"以古希腊罗马的哲学文化作为基础知识。

伊拉斯谟在《反野蛮人的书》中就预告要反对盲目地模仿使徒：仿效他们愚笨的、"使徒式的生活"就是回归野蛮。因为，根据作者的思路，只有"兼备世俗的渊博学识的道德完善才可称为贤明"。因此显然应该一边模仿早期基督教思想家们的经典修养，一边创建新的 humanitas christiana[①]，以便复兴因基督教与被伊拉斯谟视为各种文化的基础的古希腊罗马文化相脱节而开始衰退的文化。多神教的文明被伊拉斯谟及其追随者理解为人类走向世界和谐的路途上的一个必不可少的发展阶段。

1500 年巴黎出版了《箴言》，一部古代作者的、"教会神父"的，以及选自《圣经》的格言和醒世警句的汇编集。伊拉斯谟一生都在重修这本得到广为流传的书（到 1536 年为止，该书已有四个版本和三十一次重印）。第一版本里有八百一十八条箴言，而随后的一个版本里已有四千一百五十一条箴言。增补这本书的是古希腊罗马箴言汇编《寓言集》（1514）和《格言集》（1531）。在《箴言》的注释中，伊拉斯谟提出了政治、文化、宗教的问题。"从哪儿产生出如此之多的变更、背叛誓言、背信弃义、新的暴动、纷争、冲突、威胁和内讧，怎么不是因为愚蠢呢？"——在这种问题里已经听得到《愚人颂》作者的声音。统治者们挑起的战争，人民的无权和贫穷，宗教界的卖身投靠、愚昧无知——按伊拉斯谟之见，能从这些灾难中拯救出世界的只有美文学以及与之相关联的科学昌盛。

"我想要在这儿从某种观点来介绍虔诚的艺术，就像别人对某些学科作综合的解释一样"，伊拉斯谟在 1504 年 12 月给约翰·科利特的信中这样写道。这里谈的是《基督教战士的训导（短剑）》。人的本性是双重的。在一个忙碌而又罪恶的世界里，只有理智才能指明通往美德之路，而忠于真理则能助人稳稳地站在这条路上。然而，伊拉斯谟并没有把靠世俗知识（首先是"多神教文学"）滋养的理智的意义绝对化，确切地说，他把理智的意义置于道德伦理的影响之下："知识是对虔诚的一种辅助"，只有通过爱

---

① 拉丁语，意为人道的基督教。——译注

亲人之路才能走向道德完善。“少知多爱胜于多知不爱”,他对“最残酷的”十四世纪的人们说道。“祈祷和智慧”就是一把双刃的“基督教战士的短剑”,“唯一的真正享受就是问心无愧的欢乐”。在《愚人颂》、《家常谈话》、论文《基督教公爵的教育》(1515年,1516年出版)、《语言》(又名《论用语言来造福与为害》,1525年)等著作中,伊拉斯谟一再回到有关人道主义的值得人过的“好生活”的乐趣、人类的“黄金时代”的思想上去。“基督释放了我们,叫我们得以自由,所以要站立得稳,不要再被奴役的轭挟制”,伊拉斯谟援引《加拉太书》中使徒保罗的话。这些话的含义一直扩大到号召人要摆脱内心桎梏和追求道德独立,扩大到谴责伪善行为和精神上的盲目。使伊拉斯谟感到愤慨的是神职人员的碌碌无为与人们的无知、宗教上的偏执性、等级制的傲慢和封建主的纠纷——这一切他稍后在《愚人颂》和《家常谈话》中都予以了揭露。

《基督教战士》有着空前的成就。在短短的一段时期里(1504—1520),它再版了几次,其中包括从拉丁文译成的荷兰语译本,后来又译成了德语、法语、西班牙语、捷克语、俄语及其他语种。伊拉斯谟及其战友们,特别是他的朋友和同志托马斯·莫尔,努力想要把公众的注意力吸引到基督教的积极方面去。这一点对北欧地区的人文主义来说是非常有代表性的,因为北欧人文主义把基督教的伦理方面的遗产视为改造和更新社会的一种方法。此时凸现于首位的是福音书伦理的全人类内容,基督教被理解和诠释为“全世界的宗教”。

1517年,伊拉斯谟首次出版了《新约》的附有学者注释的希腊语版本和《新约》的拉丁语新译本,后者对经教会审定的译本——即《圣经》拉丁文本作了许多明确说明。“出自于伊拉斯谟的”福音书后来于丹麦(1522)、捷克(捷克语译本,1564年)和欧洲的其他国家问世。这是意大利人文主义者——瓦拉、菲齐诺、波利齐亚诺——为古代《圣经》文本清除后来积层的工作的结束。早在1504年,当伊拉斯谟熟悉了他在鲁汶附近的一所修道院里找到的手抄本——《Annotationes》(《评注》)——即洛伦佐·瓦拉写的对《新约》的历史哲学性评注后,他就认真地考虑起重新审读《圣经》拉丁文本的思想了。按伊拉斯谟之见,哲学的新繁荣期正是从瓦拉开始的。“拉丁语的美妙”令他赞叹不已。使伊拉斯谟无法平静下来的是瓦拉把早期基督教视作现代人之准则的态度,瓦拉和菲齐诺关于意志自由的想法,皮科·德拉·米兰多拉关于人及其自我完善的无限性的矛盾实质——即“尘世间的”和“天上的”实质的论断。客观上,伊拉斯谟扮演了文艺复兴时代的意大利人文主义和北方人文主义之间最重要的中介人角色。

《愚人颂》(完成于1509年,出版于1511年)是伊拉斯谟最出名的一部

作品。《愚人颂》借笑话的形式谈论《基督教战士》中所谈论过的同一个题目——伊拉斯谟在1515年向自己的论敌(马金·多尔普)作了说明。在《愚人颂》中,作者并没有局限于说教,而是从各个方面审视社会,深入到生活、幸福、知识、信仰的实质中去。



《伊拉斯谟的肖像》炭笔画
阿尔布莱希特·丢勒 1520年 巴黎 卢浮宫

这部伟大的文艺作品同时也是一部哲学论著、一面心理镜子和一篇神学檄文。就结构而言,这是雄辩艺术的一个严格的样板,其中既有与讽刺性摹拟"翻新的"经院哲学的方法结合在一起的古典哲学概念,也有无拘无束的谈话、"灵光一现的"独白,还有诗歌。

取自亚里士多德而又经库萨的尼古拉加工过的对立面一致的思想贯穿于《愚人颂》的整个结构。在它的内容里,对已过时的无精神和反人道的封建主义意识形态以及新生的资产阶级的意识和世界秩序形态所作的致命讽刺是与对活跃的人类的称颂结合在一起的。伊拉斯谟选择讽刺作为一种手段去揭示严肃与滑稽、聪明与愚蠢等等的统一。伊拉斯谟继承了荷兰和德国的中世纪和早期人文主义的诙谐文学传统,亦使其变得更加丰富和多样化。

讽刺从书名开始,并在《愚人颂》的《致托马斯·莫尔》——"一位离愚蠢如此之远的人物"的献辞中得到继续。歌颂愚蠢本身就应该被理解为嘲笑愚蠢,也就是维护聪明,但是用愚蠢来维护聪明——这是贬低聪明。愚人讲述自己的出身、无所不能和善行。结果发现,不可救药的愚蠢的流行病虽然会引起战争、欺骗、迷信、虚荣、人们的无谓忙碌,但它不只是造成灾祸。愚蠢也是生活中的美好事物、科学艺术的成就的始祖,是人类积极性的主要动力,是"各种各样的人类社会的联系纽带"和它的隐秘起因。愚人的背后站着一位哲学家,他怀疑地观察世界,意识到面对时间和自然的无限性,人类个人能力的局限。他一边观察互相排斥的真相,一边把它们推到一起。较为一贯的是作者的立场,他讽刺地描述愚人的仆从——宗教界人士,特别是神学家和僧侣。无论是面对教会的宝座,还是面对世俗的帝位,愚

人都不会感到胆怯。

《愚人颂》的结尾篇写得特别大胆，其中论述的是信仰本身的一些问题，结果发现，信仰本身也是同愚人有点沾亲的，信仰把神秘的丧失理智、对异在的痴迷敬为最高的奖赏。在完成"诡辩术的钢丝舞"时，愚人在这里（并不比愚人的其余形式更含糊地）颂扬中世纪的习俗所许可的"基督的癫狂"。为了"不可见的"世界而蔑视"可见的"世界，为了彼岸世界而蔑视现实世界，如同相反的极端一样，是为作者所谴责的。"按照斯多葛派哲学家们的定义，聪明不是别的什么东西，而正是按理智所过的生活。愚蠢则恰恰相反，它是按感情暗示所过的生活"，书的头几章里如此说道。伊拉斯谟不下定义，而是让聪明与愚蠢的共生，理性与情感、直觉的结合留作非此即彼的两难抉择。人是一种双重性格的生物，是自然与精神、野兽与天使之间的中介。世俗的激情和崇高的精神应该在人们的心里汇合成一体。伊拉斯谟把一个会以纯洁的心灵"自己斟酌着去使用身体器官"，并且又名副其实地不排斥任何人类行为的生活，置于俗家人的无思想、经院哲学家的假聪明、正人君子的怡然自得之上。伊拉斯谟渴望把基督教看作"欢乐的宗教，而不是苦难的宗教"，它会把"享受变成美德，而不是变成罪孽"。

公正地说，《愚人颂》中似乎"包含着整个伊拉斯谟"，"反映着意味深长的、往往难以捉摸的意义的全部闪变，同时也反映着他个人的优势"（沃·凯泽尔）。并非所有的同时代人都能像托马斯·莫尔一样正确地评价这部天才著作。造成这一点的原因在某种程度上来说是该书的讽刺性，它唤起了"古文献家"和未来的"古文学家"的激情。该书所引发的激烈论战的残酷性可能只有《愚人颂》的流行性能与之相匹敌。在作者在世时，它就出版了四十次。它被人模仿，被人译成捷克语（1514 年之前）、法语（1517）、德语（1520）、意大利语（1539）、英语（1549）；从 1884 年起出了几种《愚人颂》

169·





伊拉斯谟《愚人颂》版画 根据汉斯·荷尔拜因（小）的绘画

的俄译本。就像托·莫尔的《乌托邦》对英国人来说那样，或像塞万提斯的《堂·吉诃德》对西班牙人来说那样，这部著作成了荷兰和德国的人文主义思潮的独特的象征。

《家常谈话》（第一版1518年，一共约有一百种生前版本，其中包括十六种经作者审定过的版本）的声誉并不逊色于《愚人颂》。这是一部对话集，其中的对话有严肃的和嘲讽的，有无情讽刺的和劝人为善的，有哲理性的和庸俗的，有书斋里的和街巷上的——风格灵活，每一段对话都可以当做一个独幕剧来表演。人文主义者（如皮科·德拉·米兰多拉）认为粗鲁和通俗的讽喻形式是“无知的平民”唯一看得懂的形式，伊拉斯谟就以这种形式来揭示生活的真谛。暗定为教益性的《谈话》远远超出了它原有的构思。伊拉斯谟还没有在任何地方如此广泛和精细地研究过他那个时代的现实的各个方面：和平和战争、教会的分裂运动和教会的舞弊行为、婚姻和教育、卫生和生活习惯得到了研究，并被记载在这本按文艺复兴式的说法已成了丰富的思想和现实源泉的书籍的页面上了。不过，在十六世纪二十至三十年代里，《谈话》并未被人当做时代的文学纪念碑来接受，而是被当做一部轰动一时的大事记，与《愚人颂》相比，《谈话》中的主人公可以被人轻松得多地认出来——甚至叫得出他们的名字。在《谈话》中，伊拉斯谟既是一个破坏者，也是一个创新者。他一边依旧像莫尔、拉伯雷等人文主义者那样向往着自由的、文明的、和顺的、纯朴的生活（《谈美德》、《虔诚的节日酒宴》、《马车》、《伊壁鸠鲁主义者》等），一边意识到个人的幸福不可能游离于社会之外，也不可能存在于这个像发大洪水前夜那样分崩离析的社会之中（《波吕斐摩斯》）。几乎在《谈话》的每一篇对话中，伊拉斯谟都找得到可以使人联想到古希腊罗马文化的地方，有些对话，例如《清醒的宴会》，通篇都是专供此用的。《谈话》的对话形式本身就是用来缅怀柏拉图和卢奇安的。“神圣的苏格拉底，为我们祈祷吧！”——《虔诚的节日酒宴》中的涅法利伊的这句话对伊拉斯谟来说是非常有代表性的。他自己在辩护作品《论谈话的益处》中说：“苏格拉底使哲学从天上降临到地上，我则把它带进了游戏、有教益作用的谈话和酒宴。”伊拉斯谟这里所指的不仅仅是处世秘诀和健全理性（就像在《是和好像是》、《菲洛多克斯》等对话中那样），他还从苏格拉底及其他古希腊罗马思想家那儿收集论据。在对话《伊壁鸠鲁主义者》（1533）中，伊拉斯谟使基督教与伊壁鸠鲁主义融为一体，说得更确切一点，是使基督教的道德伦理与伊壁鸠鲁主义的道德伦理融为一体。这一结论把《愚人颂》最后一部分的观点与伊拉斯谟对瓦拉的拉丁文论著《论享受》（1431）、自己青少年时代的论著《蔑视世界》（1486），以及对托·莫尔的《乌托邦》（它是在伊拉斯谟和彼得·贾尔斯的努力下于1516年首次出版的）

·170

的思考联系在一起了。格多尼[①]在列举基督教徒的崇高乐趣时感叹地说："有没有比我们所观察的这个世界更壮丽的景观呀！"这里所表达的不仅仅是文艺复兴时代的欣喜。伊拉斯谟号召人要找到自己的本质，他把个性的自然性置于社会的伪装和疯狂之上。他在那个年代的许多作品中深入研究"自然教育"的伦理学（《信奉基督教的公爵的教育》、《论孩子习性的谦恭性》、《基督教的婚姻》），这些在十七至十八世纪得到了继续发展。

就道德说教的激情而言，《谈话》与《基督教战士》是可以相提并论的。它们发表后，作者就遭人指责，说他用词淫秽和态度不恭：索邦大学在1526年把该书当做"充满谬见的、可耻的和渎神的书"加以批判，而把伊拉斯谟本人称作为"嘲笑宗教及其神圣仪式与习俗的多神教徒"。路德也作出同样的反应。从十六世纪中叶起，《谈话》就定期地被收入赫赫有名的《禁书目录》。然而，它的成就是难以抹杀的。出现了一些《谈话》的模仿作品（最著名的是比维斯的模仿作品，1536年，以及科尔迪耶的模仿作，1564年）、译作；的确，后者在十六世纪下半叶的反宗教改革的情况下是罕见和不完整的（西班牙语、英语及法语的译本）。1716年，按彼得大帝的命令，出版了选自荷兰语译本的《谈话》摘要——《伊拉斯谟的友好谈话》。

伊拉斯谟与学术界朋友、同事、论敌们有大量通信。他的众多通信者中有文化活动家（画家丢勒和小荷尔拜因，出版商阿·马努齐奥和约·弗罗本）、教会活动家（主教乔·费舍尔、马丁·路德）、学者（哲学家格·比德）、政治家（蒙特乔伊勋爵）。伊拉斯谟对书简的写作和发展作出了不可估量的贡献。

成为整个文明欧洲的思想主宰后，伊拉斯谟仍旧把荷兰称作自己的祖国。然而，无论是朋友们（彼得·吉勒斯-贾尔斯、雅各布·巴特、塞尔瓦西·罗格尔），出版商迪尔克·马尔登斯，还是教授职位和非世袭采邑的前途，都不能把伊拉斯谟留在家里。他在祖国憋得慌：在那儿他得不到器重，使他感到最痛苦的是他于1517—1521年居住过的鲁汶城里的学术界同事把他当做"邪教创始人"来加以迫害。在欧洲享有盛誉的伊拉斯谟认为盲目崇拜自己的国家和习俗是自私的一种形式。与此同时，伊拉斯谟在荷兰同胞们身上寻找那些符合他道德理想的特点：人性、宽容心、爱好和平、习性温和；他们的粗鲁和朴实使他想起老实的斯巴达人、萨宾人或共和国时代的罗马人。在被勃艮第王国统一近一个世纪以后，以及在反西班牙的革命前夕，地方意识（"荷兰的"、"布拉班特的"爱国精神等等）渐渐发展成为

---

① 中文意思为快乐。——译注

全民族意识。

荷兰诸城市的独立斗争的历史经验使伊拉斯谟相信和平和自由是绝对必要的，使他想到了要在中央集权的君主国范围内自治的思想。

如同对意大利人文主义者来说那样，对他来说，国家政权的形式问题是由人文主义哲学的管理思想来决定的：一个有公爵头衔的哲学家，一个英明和有道德的人，会为了祖国、社会的幸福、“政治上的美德”的利益去引导自由同胞的自由意志。伊拉斯谟把“政治上的美德”（有别于最高的“英雄主义的”美德——试比较意大利人文主义者的“英勇”）理解为在现实条件下人只要服从于正派欲望和健全理性地过日子就能够达到的那种道德完善程度。与《乌托邦》的主要思想相呼应的这一概念深深地影响了宗教改革运动的最急进派代表托·闵采尔的观点的形成。

伊拉斯谟在论著《基督教公爵的教育》（1516年，是为查理王子——即未来的查理五世而写的）和《世界的控诉》（1517）中详尽地说明了自己的政治见解，它们像他的整套人文主义哲学一样，是用同一种伦理理想来加以阐明的。

伊拉斯谟不能不用拉丁语写作：“民族语言会使他那奥妙的头脑里的一切都变得太直接、太私人化、太现实”（约翰·赫伊津哈），不过《愚人颂》和《家常谈话》的另一些篇章会使人想到，好像伊拉斯谟是用荷兰语构思这些著作的：用语多么生动，这里有如此之多的敏锐的观察，有如此之多的就本质而言非常有民族性的具体细节描写。

“伊拉斯谟感染了整个佛兰德地区”，他以前的朋友、教皇使节阿莱安德尔埋怨道。著名的1539年根特“谋反的”地方会议首先是在伊拉斯谟精神，特别是“基督教战士”思想的标志下通过的。另一个对伊拉斯谟无好感的人承认说，伊拉斯谟比路德、茨温利、埃科拉姆帕迪更吸引教徒。 ·171

对宗教改革起了促进作用的是伊拉斯谟在用民族语言解释和翻译《圣经》原始文本方面所作出的努力，以及他在《基督教战士》、《愚人颂》、《家常谈话》中对天主教的多方面的批评。一开始，宗教改革者可能会认为伊拉斯谟是他们的追随者。按比维斯的话来说，伊拉斯谟在荷兰被认为是路德派新教徒，直到他在1524年被迫公开与路德绝交为止。伊拉斯谟为维护自觉的宗教信仰和道德选择的自由而写成的《谴责意志自由》，被认为是“基督教人文主义最重要的宣言”，他的《辩护者》（1526—1527）充满人文主义者精神，论述的是在生活中寻求自己道路的那种生气勃勃积极纯正的人类个性的权利问题，以及人及其理性的价值。伊拉斯谟在这里又回到了真理的相对性和绝对肯定的荒谬这两个对他来说是原则性的概念上，说到了宽容异教，还说到了信仰狂的危害性。伊拉斯谟并没有全盘接受贝拉基的

有关意志自由的学说，因为它最终会导致与有神论的决裂，同时他又批驳奥古斯丁的决定论，因为它赋予人以被动地当造物主意志的执行者这一消极的角色。在使信仰顺应知识的同时，伊拉斯谟一贯地肯定人积极的生活命运，肯定人在宗教和社会范畴内对道德完善——即"基督教人文主义"的就实质而言系世俗的伦理理想的向往。天主教和新教的活动家们都注意到了伊拉斯谟的"意志自由"的非神学的终极意义。路德也觉察到了，所以在1524年6月21日写给阿姆斯多夫的信中说："既然人文主义奋起反对基督教，而不是要为它服务，那么最好还是摧毁人文主义，而不是摧毁宗教。"他认为维护自由意志就是威胁《圣经》，是把人捧得高于上帝，是用人类的尺度评价上天的事情。他致伊拉斯谟的复函(《论意志的奴隶地位》，1525年)的全部激情都是用来证明永远有罪的人是被上帝的愤怒和魔鬼的诡计所支配的，人对善恶的态度是前定的。

实质上，争论的并不是"上帝的意志"，而是人类思想的解放和自由。这场争论之后，伊拉斯谟那一方既增添了一些朋友，甚至有从路德的追随者中分离出来的(皮尔克海默)，也增添了一些敌人(坎特尔)。"就让茨温利和布德尔受神灵感召吧——伊拉斯谟只不过是个人"，伟大的人文主义者就这样评论自己，并嘲讽地补充说，"他没有能力理解涉及圣灵的事情"。路德派的人开始觉得伊拉斯谟是宗教的敌人和敌基督者，天主教的代表们则开始觉得伊拉斯谟是异教徒和叛教者。

然而，伊拉斯谟"没有对任何人让过步"，并在生命行将结束之前能自傲地说，他没有加入过任何一个"教派"。他走的是自己的路，他是与新教徒的"放肆无礼"及天主教徒的"暴虐"格格不入的。这一原则性的立场变得越来越难以坚持了，尽管迪尔克·柯伦赫尔特努力追随着伊拉斯谟，科尔涅利斯·埃韦拉尔特也在某种程度上努力追随着他，但他最亲密的学生中的另一些人——克维林·塔列齐和卡雷尔·乌滕霍韦尔却落入了各种不同的宗教阵营。无论是反宗教改革派把伊拉斯谟的著作收入《禁书目录》之事，还是加尔文派的镇压，都确认了伊拉斯谟的伟大。受两大教会迫害的不仅仅是伊拉斯谟的著作，而且还有伊拉斯谟的信奉者们。

北方文艺复兴时代的人文主义思潮在伊拉斯谟的工作活动中达到了它的顶峰。伊拉斯谟学说在欧洲的各个角落里找到了许多拥护者，推动了人文主义文学在西班牙(瓦尔德斯兄弟)、葡萄牙(德·高依斯、阿·德·雷森德、德·巴罗斯)、匈牙利(米·奥拉赫)、捷克(格鲁贝兄弟、扬·布拉戈斯拉夫)、波兰(扬·丹蒂舍克、米·雷伊)、丹麦(佩德森)的发展。

在这种或那种程度上受到过伊拉斯谟思想影响的作家还有很多，特别是拉伯雷、马罗、纳瓦拉的玛格丽特、蒙田、菲·锡德尼、塞万提斯和莎士比

亚。正如伊拉斯谟在对话《西塞罗信徒》(1528)中论及这一点时所说的那样,他认为人文主义者的责任是关切时代的需求和表达时代的精神。伊拉斯谟式的人文主义超越了自己的时代,并预见了未来,例如十八世纪的启蒙运动。

世界观上依附于伊拉斯谟的还有许多德国人文主义者(除了上面提及的人,还有塞·弗兰克),以及柯伦赫尔特、斯皮格尔、格劳秀斯、冯德尔、霍夫特。在荷兰积极地宣扬人文主义思想的迪尔克·柯伦赫尔特(1522—1590)成了革命的参与者,在奥伦治的威廉一世时代担任国家书记官之职。柯伦赫尔特的《处世之道》(1586)一书继承了1524年的伊拉斯谟的批评教会的思想,教导人去认识自然界的规律及人类自身的本性。只有在听取"最高层的"、自然的和"底层的"、自己的理性的声音的同时,人才能做出有利于健全生活的选择,并达到尽善尽美的最高境界——当然要借助于上帝。然而,像伊拉斯谟一样,柯伦赫尔特的乐观主义所依靠的并不是神赐,而是人的主动精神。原则上没有偏执性的柯伦赫尔特并不否认基督教徒和多神教徒都有权追求幸福,并相信社会定会进步。文艺复兴时代的人文主义思潮的日益逼近的危机在柯伦赫尔特身上有所显现,例如对塞涅卡的斯多葛主义的迷恋;这一迷恋的表现就是他把博埃齐的《哲学之安慰》译成了荷兰语(1585)。不过,在十六世纪时唤起人们对斯多葛派的兴趣的还有伊拉斯谟。 ·172

像诺特在诗歌作品中一样,人文主义者柯伦赫尔特揭示了荷兰语在散文作品中的潜力——首先是他的《处世之道》,然后还有他改编的薄伽丘作品(《开心故事五十则》)。柯伦赫尔特顽强地探索着复兴传统的演说家诗歌中的表现力,并以《荷马史诗》为基础写作《乌利斯流浪记》(1561)——荷兰的第一部史诗。

柯伦赫尔特的一个朋友也是阿姆斯特丹人,名叫亨德里克·斯皮格尔(1549—1612),同样是个信念极为坚定的人。斯皮格尔的《荷兰文学的对话》(1584)是要在日常生活中和在讲坛上确立荷兰语地位的一种尝试,而长诗《心灵之镜》则是要在文学上确立荷兰语地位的一种尝试。在思想方面,长诗与写罗慕洛的继承者的小歌剧《努马,又名抛弃王位的人》(十六世纪八十年代)一起被视为是在更加倾向于世俗化和唯理论方面发展了伊拉斯谟的《意志自由》和柯伦赫尔特的《处世之道》。在斯皮格尔的作品中,人的认识直接决定了人的善良意志,人之初,性本善;上帝、最高理性和人性几乎是融为一体的。诗人阿·维尔韦伊,即研究斯皮格尔的学术著作的作者,不无依据地把斯皮格尔称作"斯宾诺莎之前的斯宾诺莎主义者"。

这样一来,早在十六世纪下半叶,作为一种哲学流派的伊拉斯谟式人文

主义思潮在荷兰北部地区已不再是“基督教的”，并且世俗化了。在接下来的一个世纪里，作为思想体系的人文主义在荷兰的哲学或社会学领域里表现得较少（劳秀斯，阿科斯塔，斯宾诺莎），它更频繁地同一些艺术潮流：现实主义（布雷德罗，科斯特尔）、仿古主义（霍夫特，赫伊亨斯）、巴洛克（冯德尔，赫因西）相互起着作用。

4. 人文主义者的抒情诗和戏剧作品

人文主义的世俗化既是作为人文主义自身的内部改良，又是作为荷兰文艺复兴时代文化的总进展的征兆而表现出来的，这一征兆以前就在绘画中初露端倪了。文学界的第一位“异教徒”是诗人扬·埃韦拉尔茨，他有一个更出名的笔名——约翰内斯·塞昆德斯（1511—1536）。埃韦扎尔茨是一位荷兰律师的儿子，伊拉斯谟的朋友。他用自己著名的《接吻》（约1535年，1539年出版）向世界提供了文艺复兴式的肉欲和谐的诗作范本。这些拉丁文诗歌引出了许多摹拟和借用的作品，荷兰文学中有（扬·莱尔努齐、扬·范·德尔·杜斯等），其他欧洲国家的文学中也有，首先是在龙萨和七星诗社的诗人们的作品中，以及在弗莱彻和德拉蒙特的作品中，在马里诺、马尼亚诺和穆尔托拉的作品中都有。就连在莎士比亚、琼森、奥皮茨等的作品中也找得到塞昆德斯的某些情节。尽管寿命不长，但除了《接吻》外，塞昆德斯还留下了两本书简集、一些游记、三卷哀诗、题诗、颂诗及其他一些诗歌，其中包括献给托马斯·莫尔、伊拉斯谟、查理五世、弗朗索瓦一世的颂诗。

约翰内斯·塞昆德斯之所以能从新拉丁文诗人中脱颖而出，是因为他特别关注现实，没有一个人能像他那样擅长于以雅歌的稳重形式去体现现实。“异教的”世界观在他身上是与伊拉斯谟式的宽容态度结合在一起的（例如他对再洗礼派的态度），对古希腊罗马文化的热爱则是同兴趣的多样性结合在一起的。塞昆德斯的《接吻》成为了世界文学的最宝贵的部分。

在十六世纪的荷兰诗歌中，安特卫普的显贵扬·范·德尔·诺特（约1536—1595年和1601年之间）开启了荷兰语的尚未被用过的资源。他的抒情诗和叙事诗中流露着对神话、爱情的快活赞颂。随同它们一起边步入荷兰诗坛，边克服宫廷诗人的落后的精神和文学样式的，是文艺复兴式的主调和作诗法。颂诗、十四行诗、哀诗、题诗、四行诗代替了已变得冗长繁复的分节诗（十至十四音节的）；动感很强的抑扬格取代了四重音的重音律诗——这就是诺特在七星诗社影响下引入诗歌形式领域之中的重要东西。受龙萨感召而创作的诺特的第一本诗集《小树林》（1567）就连书名也像法

国诗人的《国王的小树林》一书，并且也是一本“像小树林似的奇妙而又自由长成的……内容各不相同的书”（阿·韦尔美伦）。在接下来的一本集子《戏院，又名舞台》（1568）中，诺特改写了杜倍雷的十一首十四行诗，还改写了彼得拉克的六首诗。民族精神使诺特的审美标准具有自己的独特性，他的缪斯不是住在黑利康的小树林里，而是住在“纯净的运河水旁边”。诺特先是加尔文宗信徒，然后是天主教徒，但他追随文艺复兴式思潮最相信人。史诗性的《心醉神迷之书》（约1576年）中的一位睡着的诗人走向上帝宝座的新柏拉图式的心灵之旅，对赞美诗的加工，用《圣经》题材写作的十四行诗显露出许多自由的诗学想象力，而教育意义看起来就像是顺应传统的结果。荷兰文学以扬·范·德尔·诺特和约翰内斯·塞昆德斯的创造为欧洲文艺复兴时代的文学作出自己的贡献。他们的传统在十七世纪诗歌中得到了继续（布雷德罗，霍夫特，赫伊亨斯，赫因西，莱肯）。

伊拉斯谟翻译的欧里庇得斯的《海枯巴》与《伊菲革涅亚》的译本（1506）在德国和荷兰开创了所谓的学校戏剧。稍后几年，学生们，特别是鲁汶的学生们，已经在自己的舞台上上演塞涅卡的悲剧、普劳图斯和泰伦提乌斯的喜剧了。这样一来，霍夫特的《小商人》和冯德尔的《阿姆斯特丹的海枯巴》就具有跨世纪的意义；学校戏剧对冯德尔的创作影响特别大。伊拉斯谟的追随者、荷兰的人文主义者和宫廷诗人乔治·朗韦尔特（又名马克罗佩迪，1475—1558年）、威廉·德·沃尔德尔（又名格纳菲，1493—1568年）是许多以古希腊罗马和《圣经》故事为题材的拉丁文剧作的作者。尽管他们的作品很快就被人遗忘了，但学校戏剧大体上为荷兰的古典主义的形成开了先河。

5. 十六世纪末的文学

随着荷兰的发展，经济和文化生活中心在十五世纪时从佛兰德省及其富裕的商业中心（布吕赫、肯特）转移到布拉班特（安特卫普），而在十六世纪下半叶时则转移到荷兰省。正是荷兰省在反西班牙的民族解放战争和建立欧洲第一个资产阶级国家的过程中占据着首要地位，所以它把自己的名字给了这个国家。安特卫普陷落后（1585），阿姆斯特丹和莱顿成为荷兰文化的活跃中心。在革命进程中创建的莱顿大学（1575）很快就开始在欧洲的人文主义文学中发挥极其重要的作用。

随着荷兰的分裂和七省共和国——“荷兰共和国”的自立门户，即大约是在十六世纪的后四分之一时期里，统一的荷兰文学史渐渐结束，真正的荷兰文学（荷兰省的文学）和比利时文学（确切地说，它的弗拉芒地区的文



《尼德兰箴言》残本 彼得·勃鲁盖尔(老) 1559年
柏林国家博物馆

学)渐渐兴起。站在十六世纪和十七世纪的全荷兰文学和荷兰文学的分水岭上的是扬·范·豪特与拉罗尔·范·曼德。

织布工的儿子和莱顿市的书记官扬·范·豪特(1542—1609)在北方完成了扬·范·德尔·诺特的文学改革。他是加尔文宗信徒,却赞同柯伦赫尔特的某些见解(容许不同的宗教信仰,教会要服从国家);他是个爱国主义者,认为反天主教、反西班牙的战争首先是一场维护城市的旧特权的斗争,而生命本身就是为民众、为人类谋幸福的行为。《莱顿市的日记》(1602年出版)证明豪特是个有高度公民觉悟的人,并证明他有很高的艺术造诣。他的诗歌遗著几乎丧失殆尽。只知道豪特翻译过许多贺拉斯、彼得拉克、塞昆德斯、龙萨、德波尔特的作品;写过颂诗、十四行诗,把抑扬格、亚历山大诗体运用到荷兰的诗歌中去。荷兰"俗语诗"的第一个范例出自他的手笔。献给纳绍的莫里茨亲王的《莱顿市的不押韵的喜歌》(1594)是在与那些连翻译莎士比亚作品也要押韵的宫廷诗人的诗歌辩论过程中写成的。豪特的作品"意外地"留存下来一部描写风土人情的喜剧——《抽彩》(1596),它在情节和风格方面均开了十七世纪喜剧的先河。像稍后的布雷德罗、霍夫特等人一样,豪特刻意要使作品中的人物语言接近于口语。

174·

弗拉芒人拉罗尔·范·曼德(1548—1606)是个画家,卢卡斯·德·格雷的学生,哈莱姆画院的创建者。曼德的文学创作是在宫廷诗人的诗歌轨道上开始的;被并入《金竖琴》(又名《弹奏心弦》,1599年出版)一集的虔诚的短诗,小歌剧《大卫》、《所罗门》、《挪亚》等(未留存下来)均是如此。同时,曼德还翻译荷马、维吉尔、奥维德的作品,支持七星诗社的革新活动,掌握运用新的诗歌形式。他内心的人文主义一直在与再洗礼派教徒争辩,坚决主张要关心世俗生活和人类个性,以及艺术要有崇高的使命。曼德的美

学观的发展过程在他的研究绘画史的作品《艺术家》(1604 年出版)一书中得到了体现。此书的基础是作者翻译的瓦萨里的《传记》,其中最有独到见解的是荷兰和北德的画家们的传记。

曼德的著作反映了十六世纪末至十七世纪初的荷兰文学的过渡性质。当时有教养的上层人物越来越偏爱仿古主义(其余波就是把艺术看作摆脱人间琐事的休息场所的思想,对创作"炼金术"和象征学提高了的兴趣,对古希腊罗马晚期和文艺复兴晚期的意大利范例的信奉),与此同时,年轻的现实主义的民族艺术也越来越响亮地表现出来,并与曼德的文艺复兴式宣言(自然是艺术之母和导师,要关注作为一种独立体裁的风景画,关注生动地描绘人类的欲望与习惯,关注具体的日常生活等等)相呼应。曼德的这本著作证明,荷兰的艺术得到欧洲的公认是当之无愧的。它同柯伦赫尔特的《处世之道》及马尔尼克斯的《神圣天主教会的蜂房》一起被列为十六世纪下半叶荷兰散文的最重要成果;正是多亏了它,故事体裁才移植到了荷兰的土壤上。

在十六世纪末开始创作生涯的有霍夫特、菲舍尔,以及其他一些已经属于十七世纪荷兰文学的作家。

第三章 德国文学

1. 中世纪晚期的文学 十四和十五世纪

十四和十五世纪由于日耳曼帝国的封建制度遇到日益增长的危机,整个德国的封建骑士文化也随之衰落。国内到处都是有领地的王公们的纷争。查理四世在 1356 年颁布了《金玺诏书》,它使王公们享有特权,确认国内的多头政权,导致了封建的无政府主义状态。帝国的骑士们越来越多地变成了大路上的强盗。国内形势动荡,并随着时间的推移导致了宗教改革和伟大农民战争时代的大震荡。十四世纪末,结成战斗联盟(士瓦本诸城市联盟和莱因联盟)的市民们奋起与骑士的横行霸道行径作斗争。造反情绪深入到人数广大的身受越来越重的剥削的农民之中。十五世纪时,农民起义一次接一次地发生。造反者们有着自己的宣传家和预言家。1476 年,乡村牧人贝姆·贝海姆在法兰哥尼亚号召人们起来推翻封建制度、消灭僧侣、建立普遍的平等。

在这个一成不变的由帝王政权出面代表封建主发言的骚乱时代里,以贸易和手工艺方面的成就而出名的德国城市已发展到了相当繁荣的程度。照恩格斯的话来说,"在十五世纪,市民对社会来说,已经比封建贵族更为

必要了。”[①]恩格斯在另一个地方说，“汉萨同盟垄断了海上航路一百年之久，遂使整个德国北部摆脱了中世纪的野蛮状况”[②]。在十五世纪和十六世纪的德国文化生活中起带头作用的正是城市。十五世纪中期印刷术的发明和图书生意的迅速扩展就是文化进步的一个明证。将近十五世纪末时，五十三座德国城市里已经有了印刷厂，城市里纷纷办起了学校。已经不再是骑士的城堡，而是城市，并且首先是“自主的城市”，正在渐渐变成国家精神生活的最重要的中心。很自然，城市的崛起对中世纪晚期德国文学的发展应该起到，并且也起到了决定性的影响。

175·

的确，在中世纪晚期，在德国有时还会响起骑士诗歌代表们的声音。蒂罗尔的骑士奥斯瓦尔德·冯·沃尔肯施坦因(1377—1445)毫无疑问是个天才的诗人，是最后一位骑士抒情诗歌手，是许许多多歌曲的作者，他在这些诗歌中背离宫廷骑士文学的标准，心甘情愿地面向寻常的现实生活。使他感到难受的是早已忘掉到底什么叫荣誉和美德的德国骑士的道德堕落。在这一点上，奥斯瓦尔德·冯·沃尔肯施坦因与市民阶层的作家们相呼应，后者轻松地与辞藻华丽的宫廷骑士文学的传奇故事分道扬镳，首先扮演起坚定地站在有罪的大地上的说教者和讽刺作家的角色。他们受健全理性的支配，为他人的利益设想，努力想要改善已沉溺于许多恶习之中的周围世界。

正因为如此，说教性的体裁渐渐成为中世纪晚期的市民文学的最流行的体裁。笼罩着日耳曼帝国的混乱现象令诗人们感到不安。尽管一般说来他们几乎全都是虔诚的道德说教者，但在他们的说教性创作中有时也会发出反映社会各界人士的对立情绪日益增长的那种社会抗议的声调。在这种情况下，说教性的“镜子”常常会变成讽刺说教性的“镜子”，它们通常都写得十分冗长，力求尽可能多地囊括周围生活的种种现象。

出生于法兰哥尼亚的学校老师胡戈(特里姆堡的)(约1235—1313年)的史诗《跑马》(约1300年，其中约有二万五千首短诗)开创了十四世纪的一系列说教性诗歌作品的先河。该史诗写得像是在说教布道，关注的是凡人的七大罪过，展示的是当代风尚的广泛写照。从傲慢罪开始，它谴责封建主的不体面的生活，这些封建主沉湎于使德国充满骚乱和纷争的各种不同的恶习。按诗人之见，除美德外就毫无真正的高贵气度可言。所以凡是压迫普通老百姓的大老爷们都做得不好。诗人也控诉了一个天主教教士，因为后者认为世俗的忙碌生活比真正的笃信宗教好，并广泛地进行由卑鄙

---

① 《马克思恩格斯全集》第21卷，人民出版社1965年，第450页。——译注

② 《马克思恩格斯全集》第7卷，人民出版社1959年，第415页。——译注

的贪婪所造成的圣职买卖活动。猖獗的贪婪行为使诗人感到不安，因为它会消除世上的善举、友情和对上帝的爱心。不过，在谴责贪财及与其相关的一些恶习的同时，胡戈（特里姆堡的）根本就不主张把赤贫视为理想的标准。作为一个真正的市民，他珍惜私有财产权，并且只是号召人们在各方面都要保持"分寸"。胡戈在自己的书中编入大量的有韵的训诫、寓言、道德讽喻、醒世警句和滑稽诗，其中有大量现实主义的细节描写，它们生动地反映出了中世纪德国的生活。

十四和十五世纪时，许多市民阶层的诗人都倾心于上述诗歌形式。譬如，奥地利的亨利·泰希纳（约1300—1377年）在自己的有韵训诫作品中追随着胡戈（特里姆堡的）揭露那些对穷人危害极大的大老爷们的恶习（《贵族老爷》），以及教士们的罪恶生活（《教士》、《修道院的风气》），触及道德、宗教、日常生活诸问题，同时还表现出了极强的观察能力和对民众生活的熟悉。

寓言在市民诗歌中占据牢固的一席之地，因为它完全符合市民文学及其对生活中的实际道德和足资垂训的讽喻爱好的审美需求。从十二世纪起就有人用德语创作寓言，但是德国中世纪最著名的寓言作家乃是《宝石》（约1350年）一书的作者、伯尔尼的教士乌尔里希·博内尔。诗人一边广泛地采用当地和外地的各种不同的史料，一边希望读者注意点点滴滴的智慧光辉，它们对于理智的人来说是很珍贵的，因为理智的人不像寓言中的那只瞧不起自己在粪堆中所找到的那颗奇妙宝石的公鸡（《找到宝石的公鸡》）。博内尔的寓言大受欢迎。我们在最初的印版书籍（1461）中找得到它们，十八世纪时莱辛对它们也很感兴趣。

中世纪诗人对寓意的偏爱在寓意性史诗的出现中得到了最有代表性的反映。对寓意性的聪明表述法的偏爱使诗歌具有经院式的特性，对于德国大学里盛行着繁冗的博学与合乎逻辑的巧妙构思的经院哲学的那个时代来说，这也是很自然的。因此，诗歌作品都具有十分抽象的梗概，同时作者们就有机会克服素来向往生动鲜明的细节和滑稽的笑话的市民文学的平淡无味的经验主义。

寓意性史诗中讨论了各种不同的问题。譬如，缪格利恩的亨利希（1371年后去世）的史诗《贞女的桂冠》就是献给知识和美德的。大量的史诗涉及爱情题材。应该指出，十五世纪的爱情寓意中常常流露出哀伤的情调。诗人抱怨说，芬尼[1]彻底战胜了爱情（小兹洛夏斯内的《爱情与芬尼》）。 ·176

[1] 德国的辅币名称。——译注

用于社会范畴的则是诗体的象棋寓意，它们的依据是伦巴第的雅各·凯索利斯基于十三世纪末写成的那本拉丁文著作。人类的生活在这里是等同于下象棋的。该书的德语加工作品中最引人注目的是阿门豪森的康拉德的《象棋书》(完成于1337年)，康拉德是瑞士北方的一位乡村牧师，大概出身于农民家庭。

象棋的棋子在长诗中表示封建世界的身份等级。位于上层等级的是国王、皇后、执法者(象)、骑士(马)和城堡(车)，而位于下层等级的则是市民和农民(兵)。诗人怀着崇高的道德要求对待所有的人，而且绝不宽恕这个世界的强者。他就像其他道德学家一样，对践踏公道和法律的贪财的胜利感到心情十分沉痛。赤裸裸地掠夺农民的骑士变成了强盗，“这种情况每天都能见到”。对劳动人民，康拉德却非常尊重。他非常了解农民和工匠的生活，也知道他们给社会带来哪些好处。不过，对他们的缺点，他也会说一些必须说的话。长诗中收入了许多由寓言故事、历史笑话、《圣经》和中世纪的传说、不久以前的往事传说所组成的“例子”，它们使长诗获得了成功。十四世纪的读者在胡戈(特里姆堡的)的《跑马》中已遇到过类似的手法。例子会使文本变得丰富多彩，会拓宽作品的地理和年代界限，会使长诗具有通用性，这一点完全符合当时的时代精神，因为倾心于多才多艺的经院哲学是这种精神的最有代表性的表现之一。

社会和思想意识的矛盾的加剧在一位住在博登湖畔的无名作者的讽刺性说教长诗《魔鬼的罗网》(约1414—1418年)中得到了反映。像自己的前辈们那样，他展开的是一幅详细描述笼罩着德国的那种杂乱无章的局势的全景图。只不过他的色彩变得更加强烈，长诗中没有那种在胡戈(特里姆堡的)作品中出现过的开心的小故事。这种做法的理由是，在长诗中说话的正是不喜欢说笑话的魔鬼本人。诗人力图证明世界正沿着通往死亡王国的那条错误道路在前进。自称为“上帝的刽子手”的魔鬼给那些沉湎于罪恶之中的大老爷们作出了致命的鉴定。封建主们使国土上布满无辜的人的鲜血，使帝国分裂，并压迫穷苦的劳动者。被劳役和苛捐杂税压得喘不过气来的农民的处境特别艰难。按知识极为渊博的魔鬼的话来说，穷人在大声控诉伯爵和男爵们的惨无人道的暴行，僧侣忘记了圣彼得的遗训，教会的大公们一心只考虑如何使自己的地产增多，修道院成了淫荡的贼窝。这一切都导致了一个结论，即基督教信仰“病得很重”。魔鬼并没有放过市民和农民的毛病，特别是那些刁钻的讼吏和贪婪的官员，在他们看来富人永远是对的，而穷人则是错的。

长诗的作者十分清楚自己在写些什么。他的日常生活速写是准确的和令人信服的。而长诗的总基调则证明，导致宗教改革的思想和情绪已渐渐

在国内巩固下来了。

中世纪和文艺复兴时代的德国文学史上的一个意义重大的现象就是滑稽诗,它们通常是一些引人入胜的开心故事,最初是诗体的,后来则是散文体的。它们是作为倾心于不寻常的神奇故事的极精致的骑士诗的对立体而出现的。滑稽诗乃是法国韵文故事在德国的雷同现象,诗中肯定的是普通百姓的平常生活,他们喜欢说笑话,甚至调皮捣蛋,能随机应变,领悟力很强,也很灵活。除了相互之间毫无联系的滑稽诗,还出现了滑稽诗集,它们是由一个机灵鬼串联而成的,这个机灵鬼愚弄各种不同阶层的代表人物,包括大老爷们。早在十三世纪时就有这种书籍问世。这是施特里克尔的《阿米斯牧师》,该书的主人公是个能随机应变的乡村神甫。施特里克尔有追随者,奥地利诗人菲利普·弗兰克福特尔在十四世纪末或十五世纪初写出了引人入胜的《一位卡伦堡的神甫的故事》,其中又写了一个不无私利地要各种各样把戏的、善于钻营的教士。卡伦堡教士的某些胡作非为的恶作剧不能不贬低原本在德国就已受到严重损害的天主教神职人员的威望。譬如,书中的主人公用木雕的圣徒像生炉子,过复活节时把自己的裤子挂到竿子上去代替神幡,穿着全套教会法衣去放牧乡村里的牲口。

反教权主义的滑稽诗《鬼兄弟》(1488)是专写鬼在修道院里的奇遇的。 ·177
借助于一个潜入修道院围墙内的鬼,这座原本就不以好风气见长的修道院里充斥着淫乱放荡、饕餮贪食等罪孽。

替代骑士抒情诗歌手的是市民的工匠诗人歌手。十五世纪下半叶市民的工匠诗人歌手的著名代表之一是纽伦堡的理发匠汉斯·福尔茨(约1450—1515年前),他在写宗教歌曲的同时还写滑稽诗、道德说教和讽刺性的箴言诗,以及一些可笑的谢肉节趣剧,在这种趣剧中普通人的机灵常常戏弄贵族的愚蠢(《所罗门和马尔科尔弗》)。市民文学在积蓄力量,到处表现自己的存在。

与此同时,德国依然还是个封建国家。国内经常爆发内战,这些内战削弱了本来就已摇摇晃晃却又洋洋得意地自命为德意志民族的神圣罗马帝国。国内的先进分子向往由一个中央集权制国家取代大公封地制度,而帝国的一些经济发达的城市理应成为这种国家的支柱。例如,一位归附于激进市民阶层的无名作者创作的抨击文《西吉斯孟德皇帝的改革》(约1439年)就提出了这一要求。在抨击文中,封建主的专横、教士的罪孽、富翁的利己主义受到了谴责,而农奴制则被称作"无法无天"。

教皇制的罗马利用了帝国的政治弱点来为自己谋利。教会在因矛盾重重而四分五裂的国家里作威作福。对罗马天主教会的仇恨,特别是对其封建上层人物的仇恨在德国社会的广大阶层中日益增强,渐趋成熟。此外,

爱国人士认为教皇制的罗马是德国统一的敌人，是旨在削弱德国力量的外国掠夺者。因此，只要有马丁·路德在1517年的发言就足以引发宗教改革，恩格斯把这场改革看作是欧洲“包括农民战争这一危急事件在内的第一号资产阶级革命”①。

十六世纪初的德国情况就是这样。

一切都预兆着可怕的大事件就要降临了。同时，德国的保守势力也很强大，包括市民阶层中的保守势力。与中世纪的行会制度息息相关的市民阶层正如在伟大的农民战争中所暴露的那样，并不是一个彻底的革命阶层。它被运动的气势吓坏了，动摇了，脱离了民众的宗教改革运动，因而促成了封建阵营的胜利。

2. 德国的人文主义及其特点

尽管有这些复杂的情况，但在德国，特别是以本国资产阶级发展的高潮为标志的十五世纪最后十年，还是渐渐形成了一种新文化，它使我们有可能谈谈德国的文艺复兴。在十五和十六世纪之交，很多德国城市十分繁荣。贸易和工业达到了相当大的规模。德国的商业金融业在国际生活中起着重要作用。蒂罗尔、萨克森和图林根的矿业，技术上的进步取得了相当大的成就。早期资本主义诸因素纷纷闯入了一个尚未与封建制度割断联系的国家的生活。新文化的创始者们尊重古代的经典之作，并从自己的意大利老师和志同道合者那里受到了很多教益。然而，德国的人文主义还是具有一系列独有的特点。它只好在日益逼近的宗教改革的氛围中、在不满情绪支配着广大社会人士的时候求发展。毫无疑问，对讽刺的倾心是与这一点相关联的。几乎所有德国重要的人文主义作家都是讽刺作家。在他们的创作中占据特别重要的地位的是反教权的讽刺作品。在他们当中也有庸俗的人，但同时也有勇敢的人，甚至还有桀骜不驯的人，他们便得到自由思想家和叛乱者的坏名声。他们的社会成分是驳杂的。人数上占优势的是市民阶层出身的人，但是在“学者共和国”里既可以遇到骑士，也可以遇到农民的儿子。德国的人文主义者大体上都会猛烈地攻击天主教教士的贪婪、淫荡和蒙昧主义，与此同时也不放过正统的神学，从这一点看来，他们无疑是超越了他们的意大利老师。伊壁鸠鲁主义倾向对意大利的人文主义来说是典型的，但它在德国的文艺复兴中从来也没有起过决定性的作用。市民的

① 《马克思恩格斯全集》第21卷，人民出版社1965年，第459页。——译注

德国一直没有推出过自己的薄伽丘，甚至还没有学会使用文艺复兴式的故事这种体裁，而它已成为许多欧洲国家文化中的一种通用体裁了。乐观愉快的阿里奥斯托在德国不受欢迎，而劳拉的热情洋溢的歌手彼得拉克多半是作为说教性论文《对付幸福和不幸的方法》的作者而出名的，这篇论文含有禁欲主义的基调。 · 178

德国人文主义者对待古希腊罗马文化的态度也与意大利人文主义者不同。对于在宗教改革前夕写作的德国人文主义者来说，古希腊罗马文化遗产首先是一个武器库，它提供武器给他们去同罗马教皇的强权势力及蒙昧主义作斗争。因此，在德国，古代作家中最受欢迎的是刻毒地嘲笑自己所处时代的宗教偏见的讽刺作家卢奇安，这就不足为奇了。经卢奇安锤炼过的这种讽刺对话的文学样式则成了德国人文主义的一种常用样式。

在入迷地阅读卢奇安作品的同时，德国人文主义者还仔细地研读《圣经》和教会神父们的创作。这种关注古基督教经文的态度使他们手中有了威力强大的武器。他们着力于超越整个世纪的注释者和翻译者而直接去研读基督教义的原始文献，以此有可能来摧毁《圣经》拉丁文本的权威，并证明当代的天主教的习俗和主张同原始基督教的约言的相符之处有多么少。人文主义者就是这样为宗教改革作准备的。他们自然还无法知道，宗教改革运动会转过来对付人文主义，而马丁·路德后来会成为他们公开的敌人。

3. 十五世纪至十六世纪初的人文主义者

从十五世纪中期起，德国的人文主义迅速地壮大发展起来，它开始研究古希腊罗马文化遗产，利用意大利的经验，并在内部的艰苦斗争中克服中世纪的市民传统。德国的人文主义萌芽于十四世纪末的布拉格——它在查理四世(1346—1378)在位期间成了皇帝的行宫。正是在那里出现了新高地，德国的书面语的最早范例(诺伊马尔克特的约翰大臣)和市文书官萨茨的约翰(约 1350—1414 年)的《波希米亚的农夫》(约 1400 年)这样杰出的德国前文艺复兴时代的散文文献。这是人与死神之间的对话，引发这番对话的是在十五至十六世纪广为流行的“死神的舞蹈”。在这本仍与中世纪的观念有联系的书中已经显露出新的人文主义的主题了。农夫咒骂抢走他心爱的妻子的死神。死神为自己辩护说，它是在让人们回归自然的平等，并且是在扫除衰亡的东西，而为未来的生命创造条件；作者接受死神的某些理由，但不接受它的厌世主义。他把波希米亚农夫的热爱生活与厌世主义相对比，农夫并不否认世界是充满阴谋诡计和其他恶习的，但他还是认为，没有“高兴、爱情、乐趣和娱乐”就一点也不值得活在尘世间了。至于说

到人，那么按农夫的话来说，只有人才具有“稀有的理性财富，只有人才有唯上帝才造得出来的如此美妙的身躯，在此身躯中含有无数的智慧、所有的艺术和所有的科学”。在研究《圣经》的同时，萨茨的约翰还开始研究柏拉图、毕达哥拉斯及其他古希腊罗马哲学家的作品，以便从中为自己的思想找到佐证。

德国南部的一些城市（奥格斯堡、纽伦堡等）在十五世纪下半叶达到了经济文化发展的大高潮，它们在德国人文主义的发展过程中起了决定性的作用。这里刊印古希腊罗马作者的著作，意大利文艺复兴运动的影响也是最早潜入这里的。德国人文主义的先驱者向自己的意大利前辈们学习，而且其中的某些人（比如哲学家彼得·卢德尔和萨穆埃尔·卡罗赫）曾在意大利的大学求学。他们非常关注大学的教育，努力想让它摆脱教会的影响，并让它成为人文主义文化的支柱。在德国的各个不同地区所出现的学术团体也促进了国家的文化复兴。

首批认清意大利人文主义巨大意义的人物之一是大教堂神甫菲利克斯·赫梅尔林（1388—约 1460 年），他出生于苏黎世，是天主教神职人员罪孽的揭发者，并因自己勇猛的反教士思想而遭到迫害。像意大利人文主义者一样，他认为经典的古代文化是精神完美的源头。

阿尔布雷希特·冯·艾布（1420—1475）、尼克拉斯·冯·维勒（死于 1478 或 1479 年）等在十五世纪下半叶把古希腊罗马和意大利文艺复兴时代的各种文学作品（普拉图斯、泰伦提乌斯、阿普列尤斯、彼得拉克、薄伽丘、布拉乔利尼、埃涅阿·西尔维奥·皮科洛米尼）翻译成德语。译作拓宽了读者的视野，使读者有机会了解文艺复兴时代所流行的作品，尤其是薄伽丘的《十日谈》的德语译本（1472）。由乌尔姆的一位大夫亨利·施泰因汉维尔（1412—1483）译成德语的《伊索寓言》（1476 或 1477 年）取得了很大的成功。

然而，随着岁月的流逝，人文主义者几乎不再用德语写作，他们认为古179·典罗马的语言比德语好。用拉丁语代替德语来写作标志着为祖国命运担忧的先进人士的一种意向，即至少要在语言领域高出于德国的封建割据主义，后者的表现之一就是在有着许多方言的同时却又缺少统一的标准语。老一代的人文主义者并不想要直接去影响感化社会各界人士；他们关注着文明的少数人，认为后者是取代中世纪的“野蛮”的新文化的支柱。只是在稍后，由于解放运动的迅猛高涨，德国人文主义才试图登上广阔的社会舞台。它在较早的阶段主要是与经院哲学作斗争，努力要让认识摆脱教条主义的束缚。

例如，杰出的学者和思想家库萨的尼古拉（1401—约 1464 年）研究数

学和自然科学，并认为实验是一切知识的基础，从而动摇了经院哲学的基础。他先于哥白尼断言，地球是在转动的，并且不是宇宙的中心。库萨的尼古拉是罗马天主教会的红衣主教，但他在神学著作中远远地超越了教会的教理界限，例如，提出了希望有一种能把基督教徒、伊斯兰教徒和犹太教徒团结在一起的合理的总宗教的思想。他一度拥护可能会减少教皇权力的教会改革，同时捍卫德国的国家统一。

理论问题令许多人文主义者关注。阿尔萨斯人雅各布·维姆费林(1450—1528)——民众教育的改革者之一便对此极为关注。他是个虔诚的人，总是小心地看待笔友们的“异教”嗜好。他有保留地接受经典的古代文化。然而，斯特拉斯堡和施勒特施塔特的科学协会都是由他创办的，他猛烈地抨击僧侣们的腐败行径和对科学的蔑视态度；他在按古罗马样板写成的拉丁语喜剧《斯蒂利福》(1480)中谴责了教士们的无知。他在爱国热情的驱动下用拉丁语写出了颂扬日耳曼人伟大历史的论文《日耳曼》(1501)。不过，该论文的反法国倾向引起了托马斯·穆尔内尔公正的指责，他指出，不应该忘记“我们必须归功于法国人的那些有益的创举”(《新日耳曼》，1502年)。

德国人文主义者骄傲地自命为诗人，在德国的新拉丁文诗人中间常常遇得到真正的天才。农民的儿子康拉德·采尔蒂斯(1459—1508)，弗兰哥尼亚出生，是最杰出、最独特和最卓越的德国人文主义诗人；1487年，腓特烈三世在纽伦堡隆重地给他戴上了桂冠。他是第一个被授予这一殊荣的德国诗人。作为人文主义文化的一名刚健的斗士，采尔蒂斯在许多城市里(海德堡、克拉科夫、维也纳)创办了文学协会和科学协会。他还是个孜孜不倦的教育工作者、古代手稿的收藏家、历史学家和音乐家。热爱旅行和对知识的渴求使采尔蒂斯从一个城市走到另一个城市。他在意大利住过一阵子，在那里研究希腊语；在克拉科夫和布拉格教过书；在匈牙利搜寻古



康拉德·采尔蒂斯的墓志铭 木版画
汉斯·布克迈尔(老) 1506年

180· 代手稿。采尔蒂斯在维也纳大学里教过诗学和演说术，并把当地的学者和诗人们团结在自己的周围，这些活动在人文主义运动的发展过程中起了相当大的作用。作为由他出版的塔西陀的《日耳曼志》的附录，采尔蒂斯公布了要写巨著《形象中的日耳曼》的计划，他打算在该著作中叙述日耳曼的历史，描写它的自然风光以及居民的习俗。这一爱国主义的构思对较晚期的学者们的著作（如明斯特的《宇宙志》，1543 年）起了一定的影响。采尔蒂斯对过去的德国文化也很感兴趣；他在一个修道院里找到了十世纪的德国修女赫罗茨维塔的一些在当时已被人遗忘的拉丁文戏剧的手稿，并出版了它们（1501）。

作为诗人，康拉德·采尔蒂斯是以其强烈的抒情风格而超越同时代人的，德国的人文主义者中间大概没有任何人像康拉德·采尔蒂斯那样是个如此顽固的“异教徒”了，但是不能说宗教主题是与他格格不入的。贺拉斯和奥维德是他的老师。他甚至给自己的诗集起了从奥维德作品中借用过来的书名——《恋歌》（1502）。他像摆脱经院哲学的束缚般坚决地摆脱着老一套的说教。他的自由思想与他的热爱生活紧密地交织在一起。尽管在诗人的诗歌中有时也感觉得到博学的累赘，但里面还是有许多直率的表露和人类的温情。爱情并不是采尔蒂斯的唯一的题材。这位人文主义者颂扬那些以新思想的光辉照耀世界的诗人的功绩，号召哲学家们深入到事物的本质中去，谴责天主教教士的恶习、掠夺德国的罗马教廷的贪婪，祈求上帝制止那些“在宗教的掩饰下认为自己可以为所欲为”的大公的那种损害国家的独断独行。采尔蒂斯想要在戏剧性诗歌领域开辟一些新的途径。1501 年，在皇帝马克西米利安一世亲自出席的情况下，上演了采尔蒂斯编写的关于狄安娜的神话剧《狄安娜》，服装很漂亮，剧中还配有大量的音乐、歌曲和舞蹈。专献给马克西米利安皇帝的还有在维也纳上演过的文艺复兴式寓意劝世剧，福波斯、缪斯、墨丘利和巴克科斯都在该剧中为皇帝献颂诗。

大约从十五世纪末期起，由于解放运动的高涨，德国人文主义就具有了坚毅的，有时甚至是好战的特性。人文主义者越来越频繁地对当前大众所关注的事情作出反应。散文和诗歌都充满了讽刺。例如，医生和生理学家埃夫里齐·科尔德（约 1486—1535 年）就是一位有才能的讽刺诗人。他出身于农民阶层，在自己的牧歌（1514）中不满地描述身受统治阶级压迫的黑森州农民的命运，而在大量的讽刺短诗（1517）中或是嘲笑那些淫逸放荡的教士、狡猾的占星家、虚伪地指摘古希腊罗马诗歌的浮夸的伪君子，或是为谋求让日耳曼从罗马教皇统治下解放出来而斗争。

诗人、散文作家和学者亨利·倍倍尔（1472—1518）是士瓦本的一个贫

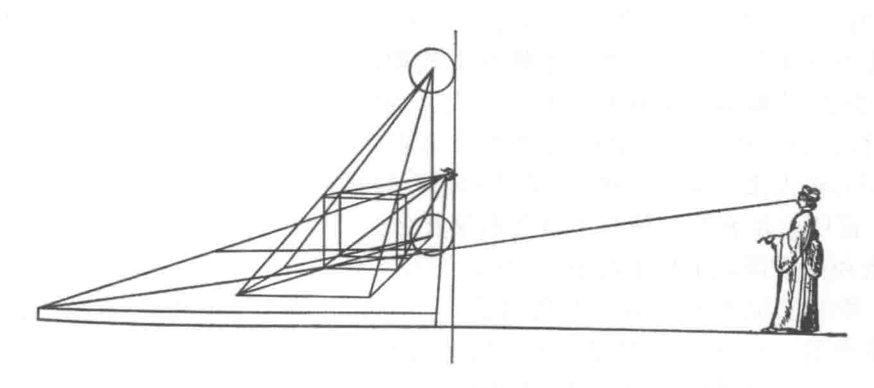
农的儿子，从1497年起在图宾根大学任诗学和雄辩术的教授。他用拉丁语的六音步长短格诗体写了一部讽刺长诗《维纳斯的胜利》(1502)。在这部嘲笑他那个时代的风气的长诗中，最讽刺的是天主教的教士。神职人员，从教皇到僧侣和修女为止，全都十分巴结地为维纳斯效劳。讽刺因素在倍倍尔最有名的一部著作《非常逗人的滑稽小说集》(第一、第二两卷，1508年；第三卷，1512年)中也非常强烈，集中含有许多令人捧腹的笑话和故事。虽说倍倍尔的滑稽小说是按波焦的范例用拉丁语写成的，但它们却失去了这位意大利作者所固有的优雅特色。按风格和精神而言，它们更近似于并不优美的德国诙谐故事，而不是近似于意大利人精心雕琢过的小型作品。倍倍尔的作品中生动地再现出德国社会的各种不同阶层的人物。这里既有市民也有农民，既有封建显贵也有神职人员。他们全都有自己的缺点、自己可笑的方面。作者出身于自身也有可笑点的农民之中。统治阶层的恶习并不是那么无害的：主教在卖教职，罗马城里充满欺诈和行骗。教士、骑士、贵族地主都在勒索穷人。大公的宫廷里盛行着愚蠢、阿谀奉承和贪财的行径，而且大公们自己也常常是粗鲁和无知得像愚钝的雇佣步兵。如同其他人文主义者一样，令倍倍尔伤心的是日耳曼政治上的不安定。

证明这位有学问的拉丁语文专家有多么关注民间文化的是他把德国的谚语和俗语译成了拉丁语的译作(1508)。

维利巴尔德·皮尔克海默(1470—1530)也没有置讽刺于不顾。他是纽伦堡的一位杰出的贵族，受过高等教育(1488—1495年他在意大利求学)，是科学和艺术的庇护者，丢勒的朋友，丢勒为他画过一幅肖像。皮尔克海默懂得古希腊语，因此特别关注古希腊哲学和文学的普及工作。他把柏拉图、色诺芬、普卢塔克和卢奇安的作品译成了拉丁语。他把赛奥夫拉斯图斯的《性格》的德语译本献给了丢勒。皮尔克海默在充满热情的《纪念阿尔布莱希特·丢勒逝世的挽诗》中对伟大的德国画家的去世表示了哀悼。为了与对许多人文主义者起过巨大影响的卢奇安和伊拉斯谟比个高低，他创作了讽刺性的《对痛风的辩护和赞扬》(1522)，这是"最高阶层人物所患有的疾病"。当蒙昧主义者开始中伤罗伊希林时，皮尔克海默坚决地奋起为这位杰出的人文主义者辩护。同时代人都认为讽刺作品《刨光的埃克》(1520)是他写的，因为此作针对的是人文主义者的敌人——因戈尔施塔特的神学家约翰·埃克。讽刺作品描述"治疗"患病的神学家的过程，先是毫不留情地把他打一顿，然后把他刨光，使他的脑袋摆脱掉经院哲学的无用的废话，最后给他动手术，把虚伪、放荡和其他毛病从他的肚子里取出来。

就连约翰·罗伊希林(1455—1522)这个全身心沉湎于科学的人也用

拉丁语写了两部讽刺喜剧，其中的一部（《谢尔吉，又名头顶骨》，1496 年）揭露那些欺骗老实信徒的僧侣的骗人勾当，而另一部有点像那部写巴德兰律师逸事的法国闹剧（《讼师巴德兰》，1497 年），它嘲笑德国的诉讼制度。像皮尔克海默及其他著名的人文主义者一样，罗伊希林也有广泛的学术兴趣，他把古希腊文本译成拉丁语，其中包括卢奇安的《对话》和《巴特拉霍米奥马希雅》。他那些为天主教教义所容纳不了的宗教哲学观点倾向于新柏拉图主义。罗伊希林认为应该在人身上寻找美好的东西，所以他紧随着库萨的尼古拉把古希腊罗马的哲学家和希伯来神秘哲学的信徒们看作是自己的战友。就在天主教的反动人士猛烈攻击犹太教的古老《圣经》，并要求销毁它们的时候，罗伊希林勇敢地奋起反对教会的狂热分子，并为争取思想自由和尊重文化珍品而斗争（如抨击性文章《眼睛的镜子》，1511 年）。



论著《测量指南》中的平面图 阿尔布莱希特·丢勒 1525 年 纽伦堡

一场争论就这样猛烈地展开了，它惊动了全国人民，其影响甚至超越了国境。凡是仇视人文主义的自由思想的人全都反对罗伊希林。他们特别起劲地中伤着罗伊希林及其志同道合者——科隆大学的阿诺尔德教授和奥尔图因·格拉齐。科隆的宗教裁判官拼命想把罗伊希林当做邪教徒加以判刑，然而，许多国家杰出的人文主义者都支持这位德国学者。人文主义者穆齐安·鲁夫写道："现在整个世界已分成两大派：一派拥护笨蛋们，另一派拥护罗伊希林。"无论蒙昧主义者多么卖力，他们还是无法压制住对愚蠢的宗教狂的谴责。罗伊希林成了先进人士的旗帜。当时的文化精英人物全都站在他这一边。这给了罗伊希林一个机会，使他能在 1514 年发表《名人书简》，书中收有许多著名学者、作家和国务活动家的书简，他们都赞同他的观点。

182·

德国人文主义者对蒙昧主义者阵营的这一胜利在许多方面是由鹿特丹的伊拉斯谟的精力充沛的活动打下基础的。尽管伊拉斯谟并不是真正的德

国作家，但他在德国人文主义的发展过程中起了突出的、在某些方面还是决定性的作用。他在德国不少城市里生活过，并与德国的许多学者和作家有过亲密的交往。他的巨大威信帮助过他们为确立新的世界观而进行的成功的斗争。作为一个讽刺作家，他接触过对十五至十六世纪的德国文学来说是极具代表性的“愚人文学”。他的拉丁语摆脱了中世纪的外来语，因而是十分完美的，它成了那些更喜欢用古罗马语写作的德国人文主义者的楷模。他着手研究经教会审订过的《圣经》拉丁文本中被歪曲过的福音书的原文本，还办了一些反对天主教的教条主义和教会的外在仪式的神学讲座，把人及其道德世界推到了首位，这一切都在为宗教改革做思想准备的过程中起了很大的作用。不过，我们在罗伊希林的拥护者中找不到伊拉斯谟，因为后者虽高度评价这位德国学者，却没有参与两大敌对阵营的激烈论战。

4.《蒙昧者书简》

斗争正处于热火朝天的时候，出现了一本给蒙昧主义者以毁灭性打击的著作。它就是俏皮的《蒙昧者书简》(第一部，1515 年；第二部，1517 年)，是由一群人文主义者撰写出来羞辱科隆的神学家及其追随者的。图林根农民的儿子、著名的学者克罗特·鲁比安(约 1480—1539 年)大概是这部讽刺作品的主要作者之一。荷兰的著名人文主义者鲁道尔夫·阿格里科拉的学生赫尔曼·布施(1468—1534)帮助过他。乌尔里希·冯·胡登积极地参与了《蒙昧者书简》第二部的编纂工作。不过，作者或许有更多人。

这部讽刺作品被构思成罗伊希林出版的《名人书简》类似的作品。各种各样的蒙昧主义者，其中既有实际存在的真人，也有虚构出来的人物，好像都在写信给僧侣团首领奥尔图因·格拉齐——罗伊希林的敌人们的精神领袖。他们中间并没有那种驰名于文学或科学领域的著名人士。这都是一些远离文化中心的普普通通的小人物。但“蒙昧”这个修饰语也暗指他们的愚昧无知。这是一些真正的蒙昧主义者，他们对人文主义怀有刻骨的仇恨。人文主义者十分了解自己的敌人。他们极其巧妙地再现了后者贫乏的精神世界，从而使许多人都产生了误解，把《书简》当做了一部真正的反人文主义者阵营的作品。有一些不走运的蒙昧主义者甚至还为他们思想上的战友所写成的书的问世而感到高兴。

然而，《蒙昧者书简》是一部精美的讽刺作品，是文艺复兴时代欧洲讽刺文学最出色的范例之一。蒙昧主义者的概括化肖像不仅仅是可憎可厌的，而且还是很真实的。作者们嘲笑经院哲学家在精神和道德方面的贫乏。这

些经院哲学家愚蠢地吹嘘自己陈腐过时的知识，却对荷马一无所知，而且因循守旧地“用四种方法——即自然主义地、文学化地、历史性地和唯灵主义地”解释奥维德的《变形记》，“而所有的世俗诗人都不会这样做的”。他们对人文主义者是既恨又怕。大学教育的改革令他们胆战心惊，于是他们竭尽全力地设置一切障碍，不愿意让先进思想渗入大学校园。他们的头脑里塞满大量的教会经文，并把它们夹杂到自己呆板而又粗糙的言语中去。在一致承认罗伊希林的作品应当予以销毁的同时，一些蒙昧主义者要把《眼睛的镜子》送上绞刑架，另一些则认为，由于这本书是邪教徒式的，“而所有的邪教徒都应该被送到篝火上去烧死”，所以应该把它烧掉。当然，这种老师的学生变得越来越少的现象也就毫不为奇了。会思考的青年更喜欢听人文主义学者们的课。

蒙昧主义者们的私生活也是十分丑陋的。他们是人文主义者的世俗道德的揭露者，然而他们却把各种各样的恶德隐藏在僧侣的长袍里面。纵酒狂饮也好，风流逸事也好，在这些伪君子身上都是很寻常的行为。这一切均以其下流、卑鄙、愚钝而令世人惊讶不已。与此同时，僧侣团的首领们敬重教皇的圣谕，迂腐地遵守教会的礼仪，并因此自认为是模范的基督教教徒。

他们的书简是德语和最庸俗化的“厨房式”拉丁语的滑稽可笑的大杂烩。他们在各方面都是缺乏审美能力的：当他们撰写难听的音节诗的时候，当他们拙劣地说明自己贫乏的思想的时候，当他们想要以文雅和机智的人自居而用类似于下面这种冗长的敬辞作书简的开场白：“尼古拉·吕明托尔向僧侣团首领奥尔图因·格拉齐致以次数相当于一年里出生的跳蚤和蚊子那么多的敬礼”的时候，都是如此。

183·

就这样从一封信到另一封信地滋生出一群蒙昧者。他们在某些方面当然是不同的，但在精神贫乏这一点上倒是彼此相似的。他们好像就是为了让聪明的讽刺家嘲笑他们而被塑造出来的。然而，这部讽刺作品所抨击的不仅仅是那些经院哲学家。有时候它也猛烈地抨击罗马天主教教会及其主要支柱——僧侣。这一点在于宗教改革之年问世的《蒙昧者的书简》第二部里特别令人注目。僧侣在这里被鉴定为一种给德国人民带来极大害处的贪婪而又好色的寄生虫。在第二部的第六十三封信中，僧侣团首领约翰（施魏因富特的）对人文主义者维姆费林的一个学生说：“既然您的老师维姆费林在写文章反对僧侣，那么他就大错特错了，因为僧侣是以自己的学问和圣洁而著称的，他们会带来许多好处。现在教会除了僧侣外就再也没有别的支柱了。”他的对话者则好斗地回答：“我对僧侣是加以区分的，因为可以把他们分成三类：首先是会带来好处的圣洁的一类，但他们现在已经上天

堂了；其次是既不会带来害处也不会带来好处的一类——他们的画像挂在教堂里；而第三类就是至今还活着的那些僧侣，他们是非常有害的，当然也不是圣洁的，因为他们比任何一个俗家人都更骄傲，而且极爱金钱和美女。”

如此尖锐和直截了当地批评日耳曼精神上的黑暗势力和蒙昧主义的东西以前还没有人写过。当然，蒙昧主义者惊慌起来了。奥尔图因·格拉齐亲自投入战斗，发表了无才华的《蒙昧者的怨言》(1518)，这些怨言再次证明，蒙昧者的心里只有恶意和对一切先进事物的仇恨，此外就一无所有了。人文主义者获胜了。他们的敌人变成了公众的笑柄。好斗的蒙昧主义王国遭到了猛烈而又准确的打击。

5. 乌尔里希·冯·胡登

弗兰克的骑士乌尔里希·冯·胡登(1488—1523)是一位有才能的讽刺作家和政论家，是《蒙昧者书简》的作者之一。他在德国的人文主义者中间是以其旺盛的精力脱颖而出的。作为罗马教皇国和大公独裁政体的一个毫不妥协的反对者，他时刻准备着投入战斗的中心，不仅用笔，而且还用剑去捍卫自己的理想。人文主义代言人和战士以胡登为代表取代了书斋中的学者。胡登本人喜欢把自己比作尤利乌斯，因为后者在自己那个时代里吃过很多苦。的确，他的一生过得轰轰烈烈，令意志薄弱的凡夫俗子们向往已久的“中庸之道”不可能成为他的人生目标。然而，尤利乌斯·恺撒那句高傲的“决心已下”对他来说是亲切而又可理解的。这句话从1517年起成了他经常使用的座右铭。它经常被译成德语。在1521年的一幅著名版画上，乌尔里希·冯·胡登就被画成了这种时刻准备投入战斗的战士诗人。他身披骑士甲胄，头带桂冠，而右手已准备拔剑出鞘了。

胡登卓有成效地锤炼着诸如讽刺对话、抨击文和讽刺短诗之类的文学形式。他也写过抒情诗和说教诗，特别是在早期，但所有这些作品，其中包括那部得到人文主义学者们高度评价的拉丁语说教长诗《诗艺》(1510)，现在几乎全都被人遗忘了。不过，胡登的暴露性创作在世界文学史上却占有一席极牢靠的地位。它们使马克思有理由在1859年4月19日那封致拉萨尔的著名的信中把胡登叫作“聪明人、机灵鬼”[①]。

胡登针对以残暴专横著称的符腾堡的乌尔里希公爵的五篇拉丁语《演

---

① 《马克思恩格斯全集》第29卷，人民出版社1972年，第574页。——译注

讲》(1515—1519)可以被认为是他的首批重要的政论著作。写作《演讲》的理由是公爵在1515年背信弃义地杀害了自己的亲信、作家的堂兄汉斯·冯·胡登。这一谋杀使贵族中的不满情绪爆发出来了。作为被害者的亲属和受辱的骑士阶层的代表,乌尔里希·冯·胡登毅然决然地站出来发言反对符腾堡的公爵。他向所有尚未失去"爱自由"之心的德国人呼吁,要求对即位的凶手给予应有的惩罚,号召公爵的臣民把这位在符腾堡实行压迫和强权的"强盗制度"的暴君推下宝座。在胡登的笔下,符腾堡宫廷里发生的一次悲惨事件变成了一场具有重大政治意义的事件。胡登不仅向当权者184·们,而且还向广大的社会人士呼吁,顽强地要求谴责乌尔里希公爵,这样才能对公爵的专横加以约束,并以此来促进德国的团结。胡登要登上广阔的政治舞台的意愿在《演讲》中是显而易见的。家庭灾难的题材渐渐发展成为民族灾难的题材。汉斯·冯·胡登已死于暴君之手,但德国不应该死于公爵的暴政。德国的人文主义文学中首次响起了敢于向一位暴君挑战的民众代言人的声音。此外还应该补充说明一下,《演讲》是那种会令人想起古希腊罗马演说家口才的演说散文的优秀范例。

胡登认为罗马天主教会是"德国自由"的另一个敌人;他是《蒙昧者书简》的作者之一,这也绝非偶然。他在1518年写道:"仁慈和全能的上帝啊,让那些阻碍科学振兴的人消失;并让被这些人无数次践踏过的天才和美德的新鲜萌芽长高吧!"胡登看到,尽管"蒙昧者"竭尽全力地反对,但德国的人文主义文化仍在成长和发展,他为此而感到高兴。他有一段能体现出文艺复兴时代人们的内心激情的话是相当有名的:"活着多么快乐……科学昌盛,人心觉悟;你呀,野蛮,拿起绳子,准备好过流放生活吧!"(摘自1518年10月25日致皮尔克海默的信)。然而,胡登之所以猛烈抨击天主教教会,不仅仅是因为它阻挠文化进步。他指责教会,说它掠夺德国,阻挠德国的政治稳定,并损害德国的民族尊严。胡登对他所认为的好像会贬低伟大祖国民族尊严的一切事情都很敏感。1516年他访问了罗马教皇国,它给他如同给路德一样留下了最难以忍受的印象。此后,他在一系列讽刺克罗特·鲁比安和马克西米利安皇帝的拉丁文短诗中抨击这座永恒城市的现实情况。这里以前住过库齐乌斯和梅泰卢斯,现在一切全都沉湎于奢华和淫荡之中。德国该明白自己已成了这些残暴的自私自利者的牺牲品!

随着时间的推移,胡登的反天主教讽刺作品渐渐变得越来越无情。已经属于宗教改革运动之初的尖刻的《对话集》(1520)在这方面是很引人注目的。

一连串最俏皮和最锋利的对话直接触及到罗马教廷及其追随者。例如,对话《热病Ⅱ》中谈的是非法同居这种震撼宗教界的僧侣的"热病"。与

淫乱放荡携手同行的则是贪婪。胡登相信，德国人拒绝背负这许多的神甫——大部分是毫无用处的“只能摘取他人劳动果实的”闲散之徒——的那一天已经为期不远了。然而，“先要清洗罗马——这些恶疾的发源地”。从下一篇对话《瓦迪斯克，又名罗马的三位一体》中，读者会得知胡登指的其实是什么。进行对话的是胡登和埃恩霍尔德。两人都对罗马的贪婪感到愤懑。罗马教皇已从虔诚的支柱变成抢劫、淫乱和其他恶行的渊薮。按在罗马待过一阵子的瓦迪斯克的话来说，罗马教廷是用暴力、诡计和虚伪使基督教世界臣服于自己的。罗马城里的人在卖三样东西：基督、神职和女人。朝觐者会从罗马带回三样东西：龌龊的良心、吃坏的胃和空的钱袋。罗马拥有三样东西：教皇、古老的建筑物和极端的贪婪。罗马充满了三样东西：妓女、神甫和税吏——“最吃亏的是被人家用骗局和暴力榨尽钱去养活这些害群之马，这帮毫无用处而又贪得无厌的游手好闲之徒”。然而，罗马城里的人最怕三样东西：德国君主的团结一致、民众的深明大义和拥护教皇统治者们的骗局的“曝光”。教皇早就叛离了福音书，拥护教皇的统治者们在德国恣意横行，“用德国人的血汗使自己得到快乐”。胡登充满要说出严酷的真话的决心：“你会对她说真话吗?”埃恩霍尔德问他。“是的，我会的，”胡登回答道，“哪怕人家用武器和死亡来威胁我也罢！”

PHALARISMVS
DIALOGVS HVT
TENICVS.



《蒙昧者书简》扉页　冯·胡登
1517年　美因茨

· 185

全书以对话《监督人》告终，其中嘲笑的对象是教皇使节卡埃坦，他是为了扩大罗马教廷的世俗福利而到德国来的。他只习惯于人家绝对服从他，竟然要把太阳神开除出教会，因为后者没有晒暖他那保养得很好的身体。胡登顺便触及到当时生活的各个不同方面，并且还怀着公开的恶感谈论商人，说他们会使德国充斥外国商品，并会使人们养成爱奢侈和娇生惯养的嗜好。只有骑士还在遵守爱好自由的古代遗训，并且也没有失去德国以往的诚信精神。



《对话集》扉页 冯·胡登
汉斯·巴尔东-格林绘制 1521年 斯特拉斯堡

《对话集》迎来了反对派的强烈的反响。宗教改革已经开始。国内的情势一天比一天紧张。胡登继续在打击敌人。“干起来吧，可尊敬的德国人！时间到了，起来去争取自由吧”，他在诗体的《对教皇的非基督教式的过度暴虐和非宗教的僧侣们的控诉和警告》(1520)中呼吁道。这首诗是胡登用德语写成的：他希望全国人民都能听到他的声音。他怀着这个目的把自己的对话集译成了德语，并用德语创作新的著作，其中包括雄壮的《新歌曲》(1521)。

1522年，当兰道骑士同盟在济金根的领导下揭竿起义反对选帝侯大主教(特里尔的)的时候，胡登积极地参加了起义，希望起义者能以骑士宝剑的力量在德国实行帝制改革。但是，这场改革在当时那种历史环境里是不能实现的，甚至是反动的，因为它把已经完成历史作用的骑士阶层推到主要地位上去了。靠取消封地公爵的权力和把祖国从罗马教皇的压迫下解放出来从而达成政治上的团结的思想是特别迫切和特别进步的。在起义前不久，胡登发表了拉丁文的《新对话集》(1521)，在集子中发言的是路德和济金根，他们谈论反教皇解放运动的任务。《金玺，又名克鲁希布尔》是一篇最辉煌的对话。谴责路德及其志同道合者的教皇金玺在对话中攻击德国的自由；它已习惯于把后者看作是自己的奴隶，这次也是从阿尔卑斯山里来的，目的是要让德国的自由陷入桎梏中，“并用可耻的奴隶制禁锢德国”。“求你们啦，德国人！”自由呼吁道，“别不理我，同胞们！救救不幸的自由吧。有谁敢支持我吗？”胡登本人就是这种人。他与金玺进行了一对一的搏斗，后者的头脑里塞满了骗局、诡计、阴谋、背信弃义、犯罪等歹念。胡登一边打击金玺，一边号召所有的爱国志士奋起捍卫祖国，而在济金根出来当武装部队的首领时，他满怀信心地说，正义事业终将获胜。难道“自由的老百姓和所有勇敢的自由人”不会急于支援骑士吗？“光荣属于诸神！”他欢呼道，“德国醒悟了，想要成为一个自由的国家啦！”

186·

然而，尽管胡登发出热情的呼吁，但市民和农民还是没有支持起义的骑士。起义以失败而告终。济金根受了致命的重伤，胡登逃到了瑞士，不久后就在那里去世了。

德国人文主义文学在胡登的创作中达到了高峰。后来，德国的人文主义已经推不出如此卓越的大人物了。它开始衰弱，因为历史环境是极其不利的，市民被群众革命运动吓坏了，向大公们投降了。宗教改革和反宗教改革几乎同样残酷地迫害着人文主义的自由思想。

6. 宗教改革之前的德语文学

人文主义者多半是用拉丁语创作的，与此同时，德语文学也继续在发展。德国人文主义者走的是十四至十五世纪市民民主文学踩出来的那条路。然而，他们同时也正确地认识到当代德语文学的"过时性"。要知道，不仅在十五世纪时，而且在十六世纪时，德国文学就像德国的造型艺术一样，还保存着许多中世纪的"哥特式"特点，这不仅可以用众所周知的保守思想来解释，也可以用继承民族传统的愿望来解释，这种传统与早在中世纪就颇为繁荣的那些城市的文化紧密地联系在一起。不过，这种文学绝对不是单调和守旧的，它响应时代潮流，而它的民主率真精神和通俗生动性有时会比别的拉丁语作家的枯燥乏味给人留下更深的印象。

十五世纪和十六世纪初的德国文学中听得到中世纪流浪艺人和宫廷骑士们的叙事文学的回声。我们所熟悉和不熟悉的作者们纷纷把骑士小说改写成散文，主要是法国的骑士小说(《美丽的梅卢齐娜》，1456 年;《庞特和西多尼雅》，1483 年;《特里斯坦和伊佐莉达》，1484 年;《埃恩斯特公爵》，1493 年，等等)。他们的改写本作为一种大受欢迎的"大众书籍"，随着时间的推移广为流传。这样的书，像《美丽的梅卢齐娜》，它讲的是一位具有水泉女神娜伊亚得斯的面貌的公主的故事，或者像较晚的一本讲普罗旺斯的银钥匙骑士彼得和那不勒斯的马格洛娜公主的爱情故事的书(《美丽的马格洛娜》，1535 年)，它们都是以歌颂忘我的爱情和崇高的英雄精神打动读者之心的。

然而，转向骑士题材的德国小说本身不可能不受到市民观点的影响。所以，在源自于法国的拿骚—萨尔布吕肯的伊丽莎白的小说《胡格·夏普莱》(1500)中，作者不仅仅谴责傲慢的封建主的专横行径，而且还同情地讲了一个巴黎肉商的侄儿胡格·夏普莱(休·卡佩，十世纪)成为法国国王的故事。

对德国文学随后的发展具有很大意义的是滑稽和讽刺说教性文学作品

的传统，它们带来丰富的取之不尽的嘉年会民众狂欢的笑料和无法遏制的反对精神。从胡戈（特里姆堡的）时代起就在德国文学中站稳脚跟的诙谐故事和教训人的“宝鉴”，继续在文艺复兴时代的德国文学中起着积极的作用。就连披上古代衣服的人文主义者同这种在许多方面的确幼稚的文学也不是完全格格不入的。就拿倍倍尔的拉丁文滑稽小说来说，按其性质而言，它们十分近似于有点粗鲁的、有时还是粗俗的德国诙谐故事。倍倍尔的《被刨光的埃科》并不排斥古老的嘉年会狂欢式的胡闹行为。就连乌尔里希·冯·胡登的杰出的对话也不仅仅同卢奇安和普拉图斯相呼应。诙谐故事和骗子小说不仅仅是在平民阶层里才有人乐于阅读；无名作家们继续在创作许多这种作品。“在不多的民族中可以遇到这种搜集品，”年轻的恩格斯论及民间的滑稽书时写道，“这种俏皮，这种构思和表演的自然性，始终伴有尖刻而又不恶毒的嘲笑的善意幽默，情况惊人的滑稽可笑，——这一切，老实说，可能优于相当大一部分的我国文学作品。”

187·

这类民间滑稽书中最有名的一本是《梯尔·欧伦施皮格尔》(1515)。这本“故事书”中有大约一百个诙谐故事，它的主人公是个快活的手艺人帮工，名字叫梯尔·欧伦施皮格尔。他常常施巧计戏弄那些自满的、贪财的人，并嘲笑他们。有理由认为，他是有历史原型的。传说，在十四世纪的德国有个名字叫梯尔的淘气的流浪汉手艺人帮工，人们记住了他那些滑稽可笑的勾当。随着时间的推移，梯尔的故事增添了许多从各种书面和口头资料中借用过来的情节。市民文学偏爱那些会使大老爷沦为傻瓜的机敏伶俐的平民。所有这些机灵鬼和骗子都一点也不像骑士小说的主人公。他们的力量就在于他们有随机应变的头脑，有无法遏制的精力和计谋。鼓舞市民文学主人公的是快乐的心情和对成功的信心。

梯尔·欧伦施皮格尔是与所有这些机灵鬼和骗子同源的。梯尔在童年时代就开始招惹愚弄人了。随着岁月的流逝，欧伦施皮格尔变成了干恶作剧勾当的能手。在这方面，他丝毫也不逊色于他的前辈们。例如，类似于教士阿米斯，他为黑森伯爵画了一幅只有在合法婚姻中所诞生的人才能看到的画。不过，要是说教士阿米斯和卡伦堡的教士尽管地位低下，但仍属于特权阶层的话，那么农民的儿子梯尔·欧伦施皮格尔就是手艺人的帮工，即属于当时城市里最无权的阶层。这一身份使他那些显得相当无耻的，甚至好像是无目的的恶作剧勾当具有一种特殊的意义。

梯尔的滑稽举止渐渐变成民众反社会的一种独特的表现形式。它动摇着旧世界的基础，这世界已渐渐濒临宗教改革和伟大的农民战争的政治大动荡。梯尔嘲笑贵族和公爵的等级偏见，嘲笑僧侣的贪婪和好色，嘲笑食古不化和神圣遗物，嘲笑人们的轻信、守旧、吝啬和愚笨行径。与此同时，

与教士阿米斯及较晚期的骗子小说的主人公们不同，梯尔并没有追求自私自利的目的。物质上的盘算并不是他的举止行为的主要动力。他之所以指责有产者的政权，是因为他们对不公正的罪恶勾当睁一只眼，闭一只眼，"并且常常收受金钱和礼物"。滑稽举止并没有给欧伦施皮格尔带来财富，但培养着他爱好自由的大胆精神。比利时作家沙尔·德·科斯特尔捕捉住了这一倾向，并在自己的小说《欧伦施皮格尔的传说》(1867)中把民间滑稽书的这位主人公变成了解放佛兰德的战士。

在宗教改革即将开始之前，开始闪现出新色彩的还有讽刺说教性"宝鉴"的体裁，它与诙谐故事一样是中世纪市民文学的主要体裁之一。在这种文学作品里，讽刺与说教携手并行：市民阶层出身的诗人喜欢教训人。



塞巴斯蒂安·布兰特著《愚人船》插图 版画
阿尔布莱希特·丢勒绘制
1494年 巴塞尔 第一版

十五世纪行将结束时，巴塞尔的人文主义者塞巴斯蒂安·布兰特(1457—1521)用德语写了一部讽刺说教性宝鉴小说《愚人船》(1494)，小说受到了同时代人的热烈欢迎。它同中世纪的传统仍有着紧密的联系，里面既有不时兴的音节诗，也有教益意义，还有力求仔细地列举出给尘世增添许多麻烦的种种恶习的意向。同时，塞巴斯蒂安·布兰特在这本独特而又民族性非常厚重的书中呼唤周围世界接受理智的审判，他把一切反常的、不公正的、阴暗的现象看作是人类不理智的表现；填满他的讽刺作品的已经不是罪人，而是愚人了。诗人不再当教会的说教者，他让即将启程奔赴纳拉戈尼亚(愚人国)的一大群愚人汇聚在一艘大船上。率领这支愚人大部队的是一位假学者，他时刻准备着欺骗世人，而实际上却只是勉强认识几个拉丁词，家里塞满书也只是为了被视为饱学之士。跟随着他的是一长溜愚人，他们代表着道德、社会或政治上的各种缺陷。这里有守财奴、追逐时髦者、轻率对待教育的父母、爱惹是生非的人、占星家、不要命的赌徒、

受贿者、好说下流话的人。

塞巴斯蒂安·布兰特认为自私自利是最大和最常见的"愚蠢"，它会离间人，并摧残他们的心灵。考虑到私人利益时，自私自利的人就会忽视共有财富，从而会促使德国衰落。贪财之心主宰了人们。普芬宁先生开始统治世界。他要把公正、友谊、爱情和亲情逐出世界。

环顾四周，布兰特看到，无论在小的方面，还是在大的方面，德国都笼罩着一片混乱景象。他不是宗教改革的预言家，有时还会流露出一些保守观点，与此同时却在为革新德国人的生活而战斗。他明白，国家正面临着大动荡。天主教会也面临着大动荡。"圣彼得的大船在摇晃，我怕它会沉入海底，海浪用力冲击着它，将会有一场大风暴和许多灾难。"布兰特从时代精神出发把即将来临的这场社会大风暴描绘成《启示录》的可怕形象。"时刻即将来临！时刻即将来临！"诗人激动地叫道，他好像觉得，敌基督者正站在门口。

作为讽刺作家，布兰特倾心于漫画的手法、木刻画的棱角分明性、粗俗的俏皮话。然而，布兰特的通俗性同几十年后在拉伯雷小说中得以确立的那种有巨大影响的通俗怪诞作品仍相距甚远。当然，充满于布兰特的讽刺作品中的愚人形象是与民间演出的传统紧密相连的。但是，把布兰特的人物与狂欢活动联系起来的是挂着小铃铛的小丑尖顶帽，讽刺作家也没有超越日常生活的界限。他的愚人就是在德国的城市和乡村里经常遇得到的普普通通的人：布兰特的讽刺作品去除了神话般的夸张风格。根据年轻的丢勒的画雕版制成的绝妙插图无疑也有助于这部讽刺作品获得成功。1498年，《愚人船》被人文主义者洛海尔译成拉丁语，这样一来，它就成了整个文明欧洲的财富。伊拉斯谟的《愚人颂》受到了布兰特的讽刺作品的影响。十六世纪的德国讽刺作家都借鉴过《愚人船》。"愚人文学"成了宗教改革前的那个时期的德国讽刺作品的特殊分支。

出生于阿尔萨斯的方济各会教士托马斯·穆尔内尔(1475—1537)是布兰特的一位有才能的追随者。1512年问世的《愚人誓言》是他的一部最好的讽刺作品，成书时间大概稍迟于《骗子行会》。紧随着布兰特和伊拉斯谟之后，穆尔内尔巧妙地运用"愚人文学"的面具，描绘出当代生活的大型讽刺画。穆尔内尔的讽刺作品比布兰特的作品更加尖锐、更加辛辣。感觉得到国家已面临宗教改革的大动荡。教会的王侯们无视基督的遗训，沉湎于奢华和悠闲之中，而此时他们的教徒正过着极可怜的生活。他们已由牧人变成了狼，出卖神职，出卖良心。一群群已习惯于无所事事的贪得无厌的教士在国内四处奔走，寻觅着唾手可得的发财机会。魔鬼成了许多德国修道院的院长。骑士们公然在大道上行劫，对待农民毫不留情，会榨取农

民们的最后一分钱。穆尔内尔明白，民众的肩上压着力不能及的负担。按他的话来说，“穷人被各种各样的苛捐杂税压得已经无法活下去了”。为了公道，为了公共的和自己私人的幸福，大大小小的老爷们应当停止剥取农民身上的皮了。不然的话，德国就避免不了暴民的造反。尽管诗人也谴责准备动用拳头的农民，但他明白，有权势之人的缺乏理智会使国家遭受大难。穆尔内尔同样也埋怨政治割据主义的加剧，罪魁祸首首先是那些公侯。他们不仅在促使帝国的崩溃，而且还使自己沾上了恣肆暴虐的污点，压根儿就不认为“我们也是同他们一样的人”。

穆尔内尔的讽刺作品以其尖锐性而吸引人，对思想上渐渐接近于宗教改革的广大社会人士来说是合乎他们心意的。合乎时代精神的还有诗人从布兰特那里继承下来的对比强烈的木刻画手法，它使诗人能生动地刻画出在帝国的城乡间往来穿梭着的愚人和骗子的众生相。穆尔内尔的讽刺性速写的特点是具有极强的生活真实性。浮现于我们眼前的并不是种种毛病的抽象的公式，而是与一定的生活环境密切联系的十分现实的人。诗人很乐意倾听民众的声音，他非常熟悉民间谚语和俗语。“谁想要认识那个时代的习俗，谁想要全面地研究德语，那么我就建议他细细地拜读穆尔内尔的作品”，莱辛写道。

· 189

7. 宗教改革和马丁·路德

德国的形势紧张得只要马丁·路德在 1517 年 10 月 31 日把自己反对贩卖赎罪券的提纲钉上维滕贝格教堂的大门就足以使一场宗教改革开始了。对天主教会的仇恨暂时地把德国社会各阶层的人团结在了一起。然而，随着革命的宗教政治思想渐渐得到传播，德国早期资产阶级革命所固有的矛盾也开始显现出来。

在一系列事件的进行过程中形成了拥护温和改革者的阵营。归附于它的有市民阶层、骑士和部分世俗的公侯们。马丁·路德(1483—1546)成了他们的精神领袖。革命阵营是由农民和城市平民组成的，他们竭力想彻底改变现有的制度。托马斯·闵采尔是他们的激进思想家。市民阶层被革命运动的规模吓坏了，同民众的宗教改革运动断绝了关系，它也不支持骑士起义。相当大的程度上是因为市民阶层的胆怯和动摇，革命的主要任务都没有完成。德国仍旧是一个政治上分裂的封建国家。真正的胜利落到了地方上的公侯们手里。

宗教改革毕竟还是深深地动摇了整个德国的生活。天主教教会丧失了往昔的思想领导权。那是个希望很大的时代，人们向往着精神和政治上的

自由，连一个普通的老百姓也开始认识到自己对祖国和宗教的命运所负有的责任。正因为如此，向保守的天主教教条主义发出大胆挑战的马丁·路德的发言才得到如此热情的欢迎。依靠晚期中世纪的神秘主义传统，他坚决地说，不是借助于教会的仪式，而只需借助于上帝所赋予的信念，人就会获得灵魂超升，僧侣在这一点上丝毫也不优于凡夫俗子，因为任何一个人都可以在《圣经》的书页上见到上帝，而想入非非的教皇圣谕在响彻着上帝话语的地方就应当别作声了。要知道，教皇的罗马早已歪曲并践踏了基督的遗训。于是路德号召德国人停止"死亡教师们"的"猖獗暴行"。他的号召在许多人的心里得到了热烈的响应，他们认为他是德国自由的富有激情的预言家。然而，路德的造反激情很快就开始冷却下来了。当农民和城市平民在1525年手拿着武器起来反抗压迫者的时候，路德站出来反对革命的民众了。

随着岁月的流逝，路德越来越远地偏离了自己往昔的造反精神。放弃了争取意志自由的要求后，他为新教教条主义打下了基础。他宣称人类的理性是"魔鬼的新娘"，并要求信仰"拧断"它的"脖子"。这是向人文主义及其高尚的思想原则所发出的挑战。乌尔里希·冯·胡登在世时认为路德是同盟者，并对他寄予很大的希望。然而，路德成了人文主义的世俗文学的反对者，并恼火地指责伊拉斯谟，因为对后者来说"人道高于神道"。为了教训别人，他把人文主义者，轻松的讽刺短诗和爱情诗歌的作者西蒙·勒姆尼乌斯驱逐出了维滕贝格，后者则以一部辛辣的讽刺作品《僧侣与淫妇的战争》(1539)回敬路德。为了对付坚持要求人类有意志自由的伊拉斯谟，路德在《论意志的捆绑》这篇专题论文中发展了预定论，按此学说来讲，人类的意志和知识没有独立意义，却只是上帝或魔鬼手里的工具。马克思在他的一部早期作品中写道："路德战胜了信神的奴役制，只是因为他用信仰的奴役制代替了它。他破除了对权威的信仰，却恢复了信仰的权威。他把僧侣变成了俗人，但又把俗人变成了僧侣。他把人从外在宗教解放出来，但又把宗教变成了人的内在世界。他把肉体从锁链中解放出来，但又给人的心灵套上了锁链。"①

190· 尽管如此，路德在文化史上还是留下了深深的痕迹。他反对人文主义文化独立发展的观点，但为了新教的利益，他并不拒绝利用人文主义的一系列成果。人文主义对他的思想形成起了毋庸置疑的作用，在拥护宗教改革的人中间有相当一些与人文主义文化传统有着不同程度联系的人。路德

① 《马克思恩格斯全集》第1卷，人民出版社1956年，第461页。——译注

本人就具有杰出的文学才华。

他的论文、小品文，特别是那些在农民战争之前写成的作品，均属于十六世纪德国政论作品中最卓越的范例。例如，他的书简《致德国民族信奉基督教的贵族的一封论改善基督教状况的信》(1520)就得到了热烈的响应，他在信中猛烈抨击罗马教廷，指责它贪婪，指责它破坏了德国的经济并亵渎了基督教信仰。

路德的宗教歌曲和箴言诗是德国文化和社会生活的重大事件。他不同意人文主义者对古典主义的浓厚兴趣，认为《旧约》中的赞美诗是诗歌的顶峰，所以他把它们译成德语，还照它们的样子创作了一些在新教界广为流传的宗教歌曲。其著名作品之一就是那首"充满胜利信心的赞美诗"《我们的主是坚固堡垒》(根据《诗篇》四十六篇改编)，用恩格斯的话来说，它很快就成了"十六世纪的《马赛曲》"[①]。诗人知道，基督定会来帮助那些仍旧忠于他的，也不屈服于魔鬼的人。

路德的歌曲里有着胡斯运动歌曲、古老拉丁语赞歌和德国民间诗歌的余音。路德有时候直接用那些从流行的民间诗歌中借用来的词句开始写自己的歌曲(《我们开始唱新歌》)。他对自己从世俗歌曲中借用这些词句的原因作了说明，那是因为他竭力想要为了福音诗歌的胜利而减少"爱情和肉欲的"歌曲的流行。他也成功地创作出一些获得盛名的作品。它们不仅仅靠新教的思想倾向，而且还凭藉很高的艺术性赢得了这一盛名。路德的优秀歌曲具有的特色是朴实、亲切和动听，这些特点对民间诗歌来说也是很有代表性的。难怪像亨里希·海涅这样要求严格的诗人也会热情地响应路德"在斗争和灾难中打从心里流淌出来的"歌曲，甚至还认为它们是文学新纪元的开端。

路德最伟大的创举就是他把《圣经》译成了德语(1522—1534)，这部《圣经》的德译本使恩格斯有理由说："路德不但扫清了教会这个奥吉亚斯的牛圈，而且也扫清了德国语言这个奥吉亚斯的牛圈，创造了现代德国散文。"[②]路德的译本所依据的并不是那个时代通常所用的《圣经》拉丁文本，而是古犹太语和希腊语文本，因此它的意义不仅在于它要比在路德之前问世的其他译本精确得多(1466 年和 1518 年之间出版了十四种高地德语的《圣经》译本，1480 年至 1522 年间出版了四种低地德语的《圣经》译本)，而且还在于路德成功地确立了全德的语言规范，并以此在语言形式中促进了

---

① 《马克思恩格斯全集》第 20 卷，人民出版社 1971 年，第 362 页。——译注

② 《马克思恩格斯全集》第 20 卷，人民出版社 1971 年，第 362 页。"奥吉亚斯的牛圈"典故出自希腊神话，后来以此比喻极其肮脏的地方。——译注

民族的团结。"我没有自己特殊的德语,"路德写道,"我使用共同的德语,如此可以让南方人和北方人都能理解我。我用德国的大公和王侯们全都信奉的萨克森官方的语言来说话;帝国所有的城市和宫廷都在用我们大公的萨克森官方的语言写字,因此这就是最通用的德语。"

然而,在利用萨克森官方文体的语法形式的同时,路德还从生动的民间词语中汲取词汇材料。与此同时,他发现了德语惊人的语感、可塑性和韵律性。他号召人们不要向书呆子,而要向"家里的母亲"、"街上的孩子"、"市场上的老百姓"学习丰富、生动和灵活的德语(《论翻译的信》,1530年)。《圣经》德译本的成就是巨大的。靠它培养出来的不止是一代德国人,其中还有像格里美豪森这样的独具一格的民族散文作家和像歌德这样的巨匠。

8. 伟大农民战争的文学和托马斯·闵采尔

早在十五世纪时,农民起义的火光就开始照亮德国了。民众的愤怒情绪是随着他们处境变得越来越艰难的程度而增长的。1431年,沃尔姆斯的农民揭竿而起;1476年,在维尔茨堡的主教管辖区里揭竿而起的则是被那个呼吁要建立社会平等的牧人汉斯·杜达里的造反宣传所唤醒的农民。时而在这里,时而在那里,冒出了农民的秘密同盟。从十五世纪末起,人民解放运动不仅有农民参与,而且还有城市平民参与,因而就具有了更加可怕的性质。它在发展,在扩大,直到在宗教改革年代里的总震荡的形势下变成伟大农民战争之火为止。

191·

十五至十六世纪时,歌曲是大众艺术最常见的形式之一。首批德国民歌集就是这一时期的作品,其中有一些真正的诗歌杰作。在那个时期普通民众创作歌曲的热情十分高涨,农夫和牧人、猎人和井下矿工、雇佣步兵和流浪汉、学生和技工帮手都在歌唱自己的欢乐和悲伤,歌唱早已过去或刚刚发生的事件。在歌曲创作中占有重要地位的是经常与离别结合在一起的爱情(如《茵斯布鲁克!我必须离开你》)。与感人肺腑的抒情歌曲并列的则是讽刺歌曲、诙谐歌曲、日历歌曲,以及充满戏剧性的、有时是带传奇性的叙事谣曲,例如,那首后来引起瓦格纳注意的歌颂汤豪舍的叙事谣曲。

歌曲有时还扮演独特的口头报纸的角色,响应着当前的迫切问题,所以它不可能置身于日益发展的解放运动之外。早在1452年,在图林根地区,按《曼斯菲尔德纪事》(1572)的话来说,"正在创作和歌唱一些歌曲,当权者在这些歌中受到了警告,并赌咒发誓""不再过度压迫农民","并将按法律和公道对待大家"。众所周知,1476年,汉斯·杜达里的造反信徒们在维尔

茨堡主教管辖区里唱过一首答应要消灭所有牧师的歌曲。十六世纪初期出现了许多直接与那个时代的动荡局势相关联的歌曲、诗体或散文体的传单。例如,想必是市民诗人们,叙述士瓦本联盟的军队摧毁那座充当骑士堡垒的霍亨克莱因堡的经过(1512)。一名起义者叙述施魏因富特市的民主人士的起义是如何被残酷地镇压下去的(1513)。有一些流传至今的诗体传单,是献给造反的农民联盟的兴起,如旨在反抗乌尔里希(维尔登堡的)暴政的"可怜的康拉德"(1514)和巴登的"农鞋"(1513)。当伟大农民战争在国内汹涌澎湃地展开时,造反的民间口头创作汇成了一股巨流。1525年的一张诗体传单上宣称:"现在每个人都在歌唱惊人的事件,每个人都想要写歌,谁也不愿意无所事事。"唱着歌去打仗,在歌中与敌人算账,歌曲成了起义者的旗帜,成了他们的战斗号角。例如,一个名叫康茨·安纳汉斯的积极的起义者在1525年写成的《农民联盟之歌》就属于这种令人振奋的歌曲,歌中唱的是农民奋起与不公正、贪财和恶的世界作斗争的故事。民主阵营的诗人们当然也怀着深切的悲痛之情对民众起义遭到血腥镇压的结果作出了反应(《平定米尔豪森之歌》,1525年)。遗憾的是流传至今的只有这部革命的民间创作的少许残卷,因为获胜的公爵派党徒们做出了一切努力去消灭可使人回忆起这些可怕事件的东西。

在人民起义的筹备和发展过程中起了巨大作用的是德国解放运动革命派别的杰出思想家和领袖托马斯·闵采尔(约1490—1525年)的宣传讲话、小品文和传单。他一度支持过路德,但很快就与市民的宗教改革断绝了关系,并用人民改革的思想与其相对抗。在闵采尔的"异教徒"式的号召中听得到中世纪神秘派的余音。特别合乎他心意的是十四世纪的德国神秘论者托伊勒和意大利人约阿希姆(弗罗拉的)(十二世纪),后者曾预言过"千禧王国"、"尘世间的和平和真理的王国"的降临。在首先反映平民阶层的政治探索的同时,闵采尔的纲领,按恩格斯的话来说,"与其说是当时平民要求的总汇,不如说是对当时平民中刚刚开始发展的无产阶级因素的解放条件的天才预见"①。闵采尔怀疑以阶级矛盾为基础的一切社会形式所固有的制度和观点,当农民运动为资产阶级制度扫清道路时,他就倾心于共产主义原则,这些原则是超越私有制世界之界限的。闵采尔的宗教哲学观点也是异常大胆的,按恩格斯的话来说,他"在基督教外形之下传布一种泛神论","他的泛神论……个别地方甚至着了无神论的边际"。② 闵采尔不是在天上,而是在人间为人们寻找天国。为此他认为必须使教会回到对

---

① 《马克思恩格斯全集》第7卷,人民出版社1959年,第414页。——译注
② 《马克思恩格斯全集》第7卷,人民出版社1959年,第413页。——译注

192· 封建的等级制一无所知的早期基督教那个时代去，必须清除人们的社会地位和财产上的不平等现象，必须消灭阶级差别，让人民变成生活的真正主人。

闵采尔的号召激励着人民。平民和农民纷纷汇聚到闵采尔党派的旗下，并在伟大农民战争年代里勇敢地同敌人作战，可是人民起义失败了。闵采尔率领的那支米尔豪森人部队被击溃。闵采尔被捕，并于1525年5月27日被处死了。

毫无疑问，闵采尔是伟大农民战争最杰出的政论家。在他那些充满《圣经》中人物形象和格言的作品中响彻着革命先知的热情声音。早在1524年时，在面对萨克森诸公侯所作的布道辞中，他就无畏地预言过当代制度的死亡，他把这种制度等同于预言家丹尼尔提及过的铁王国。黄金王国和白银王国，即古代的巴比伦人、米提亚人和波斯人的国家，早已消失了。"第三个国家是希腊人的国家——以其智慧著称于世的青铜时代。第四个是罗马王国，它是用宝剑建立起来的，并且是个强制和暴力的国家。而第五个国家就是眼前的那个国家。它也是用铁铸成的，也非常想要压迫人，但它的铁是与垃圾混杂在一起的……"这是"魔鬼王国"。不过，它注定是要死亡的。"啊，可爱的先生们，拿着铁棍的上帝在旧瓦罐中间溜达有多么惬意呀。"

路德指责闵采尔在危险地煽动造反，针对路德的《反驳来自于维滕贝格的那具无心肝的娇嫩肉体的辩护词》(1524)让人们对闵采尔的论战才能有所认识。他一边把路德叫做"虚伪的圣父"、撒谎的医生、告密者、肥猪，一边直截了当地向后者宣读那些能证明闵采尔学说是正确的《圣经》经文。难道《圣经》里(《以赛亚书》，第十章)没有说过，"尘世间最大的恶就是谁也不想去帮助穷人解除痛苦；大老爷们在为所欲为"吗？难道被贪婪所控制的、正在作恶的大老爷们不是"自己有错才导致穷人成为他们的敌人，这样做怎么会有好结果呢?"

人民革命的热潮极其有力地在1525年闵采尔的号召书、呼吁书和书简中得到了体现。它们平民式的坦诚、暴动的激情和从《圣经》中借用的雄伟形象在当时是为广大群众所理解的。闵采尔的每一行文字都像盖德翁的剑一样无情地打击着《旧约》中的偶像破坏者。闵采尔这样称呼自己："擎着盖德翁之剑的闵采尔。"

公爵派的胜利标志着封建主义反动势力的胜利。德国仍旧是一个政治上分裂的国家，公爵们也保留下了自己的特权。市民阶层在公爵的专制制度面前低下了头，也不企图推翻现有的制度。这一切都在后来十年的德国文学发展史上打下了烙印。它渐渐失去了往昔的气魄，渐渐充满小市民倾

向，渐渐变得庸俗起来，变得有点土气。德国的人文主义者处于悲惨的状态之中。他们不仅碰到了宗教狂，而且碰到了市民的投降。在宗教改革之前达到极高潮之后，德国的人文主义后来就丧失了它一度在德国文学中所起过的那种领导作用。

不过，要是回顾一下十五世纪末和十六世纪初的整个德国文化，那么就应当承认这是文学大发展的时代。那些年代的德国文学中引人入胜的既有大众化的直率性，又有对黑暗王国的强烈反抗，这种反抗在各种各样的讽刺和政论性形式中得到了反映。这一文学中有着某种顽强的、有点粗糙却又强劲有力的东西。

永远也不该忘记，阿尔布莱希特·丢勒（1471—1528）的才能正是在这个时期成熟的，他谴责那些习惯于“走老路”的人，并要求“有理性的人”要勇敢地前进和不断地寻找“更好的东西”（《四本论匀称的书》，1528年）。没有丢勒的创作，对于德国的文艺复兴就不可能有明确的了解。要知道，虽说十五至十六世纪的德国文学有其种种毋庸置疑的优点，但它并没有推出过像拉伯雷或莎士比亚这样的大作家。然而，丢勒是那个美好时代的真正的巨擘。毫无疑问，认为丢勒是德国创作天才的最美满的化身的人文主义者埃奥本·赫斯是对的。丢勒倾心于生活的真实，所以他的版画和写生画都是具有力量和激情的。这位德国画家并不专注于抽象美的领域。他仔细地观察普通人的遭遇，清晰地看得出即将来临的破坏性的社会剧变的轮廓（木版画《启示录》系列，1498年），并在《四使徒》这幅画上（1526）极其简练地画出了那些追求真理的坚强战士。

9. 农民战争失败后的德国文学

·193

1525年以后，在一层稠密的灰烬下面继续阴燃着点点滴滴的民众怒火。与闵采尔的思想传统紧密相连的重洗礼派教徒表现出了非凡的坚定性：1534年他们甚至得以暂时地夺取了明斯特城里的政权，并击退了公爵部队的猛攻。依然还存有一些不愿意容忍现有制度和教条式规定的独立的思想家。例如，多才多艺的学者塞巴斯蒂安·弗兰克（1499—1542）就是一位勇敢的自由思想家，他把伊拉斯谟的《愚人颂》译成德语，并编成了篇幅浩大的德国民间谚语和俗语集（1541）。依弗兰克之见，无论是天主教教会，还是路德派新教教会，都不能充当人与上帝之间的中介。每个人都应该在自己活跃的心灵深处寻找通往上帝的道路。弗兰克猛烈抨击以私利和暴力为基础的德国当时的社会制度。封建主变成了“咬住一切能咬住的东西”的狼。商人和高利贷者加重着人民的痛苦。弗兰克像人民宗教改革的

拥护者那样向往着一种不承认身份等级制和教会的精神压迫的制度，不过他已经不再相信短期内有机会在人世间实现这一点的可能性了。勇敢地反对已过时的中世纪权威和科学上陈规陋习的杰出的医生和自然科学家特奥弗拉斯特·巴拉赛尔苏斯（1439—1541）也想到过"普通人"的幸福。巴拉赛尔苏斯对人及其求知理性评价很高，并宣称人"比天地伟大"。像弗兰克一样，他也倾心于人民期盼改革的思想。他认为劳动是尘世间幸福的保障，并为以社会正义为基础的世界复兴而战斗。

十六世纪下半叶时，更喜欢用古典罗马语写作的戏剧家、诗人和学者菲利普·尼科迪姆·弗里施林（1547—1590）猛烈攻击封建主专横的独断独行。在《闲话乡村生活》（1578）中，他不仅颂扬作为最虔诚和最有社会公益性的阶层的农民，而且还坚决谴责无法无天地压迫爱好和平的农夫的封建贵族。弗里施林是勇敢、充满活力、桀骜不驯的。然而，竭力想要复兴德国生活的人文主义者的盟友已经不再站在背后支持他了。像弗里施林这种人在十六世纪下半叶的德国反动统治时期注定要处于凄凉的孤独状态，注定要受到迫害和排挤。

数十年间，德国文学充满着新教徒与天主教徒之间的教条式的争论。文学有时会变成教会布道的一种变体。路德的追随者们主张"借助于布道辞、赞美诗、音节诗、歌曲、寓言故事、喜剧和悲剧"使"疯狂的世界"熟悉"上帝的话"。上述的体裁真的得到了很大的发展。特别是用德语和拉丁语创作的戏剧有了明显的发展。宣传路德的宗教学说和道德学说的学校圣剧在新教徒圈子里得到了大力的推广。它常常含有猛烈攻击罗马教廷及其拥护者的内容。例如，十六世纪上半叶德国最著名的新拉丁语剧作家托马斯·纳奥格奥尔古斯（1516—1563）所编写的拉丁语学校戏剧《潘马希》（1538）中，教皇潘马希（即破坏一切的人）竟是撒旦的忠实仆人。

要是从德国这一范围来看，那就应该承认，十六世纪的德国戏剧取得了一定的成就。而且这不仅与世俗性的剧作（弗里施林等）有关，也与有时还尚未失去描写日常生活特点的圣剧有关。例如，布尔卡尔德·瓦尔迪斯的剧本《浪子》（1527）的特点就有毋庸置疑的生动性，它含有一系列富有表现力的情景，描述的是一个具有十六世纪德国市民典型特点的年轻浪子的快乐生活。

寓言也属于十六世纪最流行的说教性体裁。它在市民文学中占据着一个显要的地位，宗教改革时代给它注入了新的生命力。路德本人也当过寓言作家（《伊索寓言》，1530 年、1557 年出版）。路德派的牧师伊拉斯谟·阿尔贝尔（约 1500—1553 年）和上面提到过的布尔卡尔德·瓦尔迪斯（约 1490—1556 年）都是有天赋的寓言作家。1534 年出版了阿尔贝尔的第一

本寓言集，内有十七篇寓言。1550年出版了这本集子的最终版本，书名《美德和智慧书》，有四十九篇寓言，大部分取自伊索寓言，并饰有韵脚。瓦尔迪斯的改写成诗歌的《新伊索寓言》于1548年问世。诗人们把寓言看作是一种开导“浅薄的人”的有效方法，因为说教者的严厉话语是后者难以接受的。 ·194

当然，在这两位热心的路德派新教徒诗人的作品中都感受得到向罗马教廷和天主教教士发出的攻击。在阿尔贝尔的披着狮子皮的驴这则寓言中，驴子就表示渴望得到尘世统治地位的罗马教皇，而马丁·路德让大家看到了这头假狮子的驴耳朵。不过，寓言作家们往往都是既触及道德方面的缺点，又不超越日常生活现象的界限。他们的理想有时会具有庸俗的色调。瓦尔迪斯在《两兄弟》这则寓言中把善于理财的勤勉的当家人与滥用父亲遗产的浪荡子相对比。诗人在寓言《青蛙和牛》中奉劝人们放弃无法实现的幻想，并劝人们要明白，“反对更厉害的人”是愚蠢的行为。然而，在市民诗人的寓言中有着人民智慧的余响，在描绘德国生活时有着惊人的生动性和自然性。乡村牧师阿尔贝尔很乐意触及农村的日常生活，而市民瓦尔迪斯在那时则显露出自己对城市日常生活极其熟悉。瓦尔迪斯的寓言时常会变成令人捧腹的滑稽诗。他的寓言中出现的不是野兽，而是平平常常的人。生动的风俗场面一个接着一个。这里既有使贪婪的神父沦为傻瓜的机灵的平民，又有放荡的僧侣，既有狡猾的裁缝，又有集市上的骗子，还有巧妙地欺骗轻信的乡下人的伶俐的学生(《学生和磨坊工》)。

许多十六世纪的德国作家都爱好诙谐故事。这个古老的体裁正是在十六世纪时达到了鼎盛期。起先它是相当紧密地与中世纪传统联系在一起的。这一点哪怕是在方济各会的传教士约翰内斯·泡利(约1455—1530年)的《嬉戏与严肃》(1522)一书中也感觉得到，该书是用一些取自于不同源头的说教性小故事编成的。竭力想让布道说教变得更加生动和更加引人入胜的传教士们都乐意添加这种时而严肃，时而滑稽可笑的“配料”。泡利的诙谐故事是与笑话同源的，其中的叙事成分被压缩到最低限度，但说教的意图却表现得很清楚。随着时间的推移，诙谐故事渐渐变得更具“文学性”，更加自由，离布道说教也越来越远。不过，从一开始起，它们就有嘉年华会的淘气精神，它们是同滑稽故事和民间俏皮话紧密相连的。在宗教改革的严峻年代里，诙谐故事让位于政论性体裁，因为后者更合乎宗教和社会斗争的要求。然而，从十六世纪中期起，诙谐故事真的淹没了德国文学。对宗教论战感到厌倦的读者贪婪地谈起诙谐故事集来。1555年出现了有天赋的散文家和诗人约尔格·维克拉姆(约1505—约1562年)的《旅途小书》。紧随其后出现了一大串不同作者创作的故事书：雅各布·弗顿的《园

游会》(1556)，马丁·蒙坦的《旅行读物》(1557)和《园游会第二部》(约1560年)，米哈埃尔·林德内尔的《休憩小书》和《卡特齐波里》(1558)，瓦伦丁·舒曼的《夜间小书》(1558)，贝尔恩加尔德·赫尔佐格的《站岗》，最后还有汉斯·威廉·基尔霍夫的七卷集《解闷的方法》(1563—1603)。

如果说虔诚的泡利认为“改造人们”是自己的任务，那么十六世纪中期和下半叶的诙谐故事的作者们就更关心它们的消遣性。例如，维克拉姆声称，他的书“只是为了寻开心才问世的，而不是为了教训某某人，羞辱某某人，或挖苦和嘲笑某某人”。引起读者注意的是不少“优秀的诙谐故事，它们通常是在水路和陆路上旅行时以及在理发铺和澡堂里因无事可做而讲出来的，目的是逗乐那些精神极其忧郁的人”。

不能说诙谐故事已完全失去了讽刺倾向。它们的作者很乐意嘲笑天主教教士的放荡和无知。例如，蒙坦反对那些榨尽穷苦劳动者脂膏的老爷的独断独行，而基尔霍夫则谴责那些使国家陷入内战深渊的公爵。基尔霍夫是在天主教反动势力增强的时期里写作的，在他笔下，这种嘲笑甚至会变成刻毒的挖苦。诙谐故事中间也遇得到一些取材于德国日常生活或意大利小说的伤心的，甚至是悲惨的故事(例如维克拉姆的作品)。但诙谐故事主要是充满笑声，没有愤怒和恶意。作者喜欢讲讲逗人的把戏。一个机灵的骗子为了不还债而假装死于瘟疫(维克拉姆)。机敏的大学生们用一段虚假的故事支付一席酒宴的费用(舒曼)。诙谐故事倾向于笑话、闹剧的形195·式。与人的生理机能联系在一起的俏皮粗鲁的玩笑、打架、粗鲁的游戏占着不少的部分。这种远离教会过分严肃主义的粗俗逗笑是与民众的乐观愉快联系在一起的。但是其中也偶尔出现一些“粗俗主义”的特点，马克思在《道德化的批评和批判化的道德》一文中论及这种粗俗主义时写道，这表现出了十六世纪的“庸夫俗子以自己的道德高尚而自鸣得意”①。

散文体的市民小说是在十六世纪时兴起的。的确，把它与民间故事区分开来的界限还不是十分明确。例如，市民小说的特点是民间故事书《福尔图纳特和他的钱包》(1509)本质上所具有的。该书讲的是破产的市民福尔图纳特的儿子的故事，福尔图纳特认为财富比智慧好，因而使自己和自己的亲人遭到惨痛的考验和厄运。奇妙的情节交织着生动的日常生活速写，这些速写能使读者了解不同社会阶层的生活状况。民间故事书，特别是那些与中世纪的宫廷叙事文学有着密切联系的民间故事书的传统在约尔格·维克拉姆的市民小说《金线》(1557)中显现出来了。小说的主人公是

---

① 《马克思恩格斯全集》第4卷，人民出版社1958年，第323页。——译注

贫穷的牧人莱弗里德的儿子。作者作出一切努力，以便让这个年轻的平民在读者眼中的地位升得尽可能更高一点。命运女神福尔图娜垂青于小说的主人公。为了表彰他的战功，国王授予他骑士的高职，此后他与一位有巨大影响的伯爵的美丽女儿安格利阿娜结婚，自己也很快就成了伯爵。一个农民的儿子在处于权势之巅时仍未忘记自己的父母，他的优点就这样按作者的意愿得到了褒奖。莱弗里德请把自己当做亲生儿子培养大的贤明的商人赫尔曼当首席谋士，因为他很明白后者会成为穷人真正的父母官。

在这部早期的市民小说中，个人的优点战胜了阶层的特权。严厉的伯爵原先已决定杀死莱弗里德，以避免使他的封建尊严蒙羞的门户不相当的婚姻，结果就连他也发表了认为这对年轻人相爱是无罪的见解："要知道，大卫也是出身低下的人，而扫罗还是把自己的女儿嫁给了他。"小说的主题——爱情是作为人们天生平等的主题加以展开的。莱弗里德的感情在深度和高尚性方面并不逊色于伯爵小姐安格利阿娜的爱情。热恋的姑娘并没有在莱弗里德身上寻求贵族身份、财产和高职位。她认为莱弗里德本来就是这么一种人，"完全配得上女王"。人道在小说中高于身份等级。对于广大读者来说，小说的魅力就在于此(到十七世纪末时，该小说已出了十版)。

《金线》中要描述出高尚情感的意向是与对更"理想的"形式的探索联系在一起的。维克拉姆的主人公们是以极文雅的独白和书信来倾诉自己的感情的。他们美化过的话语与诙谐故事中夹杂着下流俏皮话从而略显粗鲁的语体相距甚远。作者的口才表现在他对人文主义雄辩才能的偏爱上，表现在完整的圆周句的平稳的节奏中。十六世纪的市民文学中出现的这类作品，它不仅保留着中世纪宫廷骑士文学的某些特点，而且还在为十七世纪的叙事小说开辟道路。

从十六世纪中期起开始出现新的民间故事书。书中又响起了在宗教改革的头几年里已被人遗忘的市井式的开心笑声。在喜剧式内容的书中脱颖而出的是那部极为流行的描述希尔德市民的故事集。恩格斯在论及这部作品时写道："当代哪一位作者能有如此丰富的想象力，写出像《希尔德市民故事集》这样一本书呢？"[①]这部作品是与"愚人的"村庄有关的、与部族等等的笑话的民间传统紧密相连的。在叙述萨克森小城希尔德的居民小市民式的愚笨和任性的同时，这本民间故事书又在向那个在塞巴斯蒂安·布兰特和鹿特丹的伊拉斯谟时代曾使讽刺作家们很感兴趣的愚蠢得胜的题材回归了。然而，这里也有本质上的区别。对于宗教改革前夕的讽刺作家来说，

① 《马克思恩格斯全集》第41卷，人民出版社1982年，第19页。——译注

缺乏理智是全面混乱的同义词，是那个期待着复兴的世界的整个现状。这部民间故事书的嘲笑已失去了这种气魄。它的锋芒是针对狭窄的小市民日常生活的小天地的，《乌托邦后面的米斯诺波塔米亚》中的希尔德就是这一小天地的可笑化身。提及托马斯·莫尔理想国的这一点就更加强了这本书的喜剧效果。可以说，希尔德就是乌托邦的反面。按照作者的想象，乌托邦里的一切都是有理智的和合理的；希尔德市里的一切都是很愚蠢的和荒谬的。希尔德市民的每一个创举均以其荒谬性而令人吃惊不已。为了保全自己家庭的舒适生活，希尔德市民决定放弃智慧并变成愚人。他们完全成功地做到了这一点。这本书乃是自信的市民的荒谬"业绩"的滑稽可笑的大事记。他们把装在袋里的阳光驼到无窗的新市政大厅里，勤勉地播种盐，做出要把虾淹死在河里的决议等等。他们傻得无可比拟的名声传遍全世界。他们把个人幸福置于会给许多人带来好处的智慧之上。然而，笼罩着希尔德的愚蠢毁灭了他们的希望。一场大火毁掉了愚人城。希尔德市民为之而放弃智慧的一切东西都化为了灰烬。他们的小市民理想变成了烟。这本嘲笑小市民愚蠢的滑稽书至今还在吸引着读者。十八世纪时，维兰德在针对德国的庸俗行为的讽刺小说《阿布德拉城居民的故事》中使用了《希尔德市民故事集》的一些主要内容。

十六世纪末和十七世纪初，与内容滑稽可笑的民间故事并列出现了另一种书，它们的基础是一些充满活力和戏剧性的故事，按恩格斯的话来说，这些故事属于"各民族的民间诗歌的最深刻的作品"[1]。恩格斯指的是浮士德博士和阿格斯菲尔——永远的流浪者的故事。

约翰或格奥尔格·浮士德并不是一个虚构出来的人物。他生活在十六世纪上半叶。按当时代人的话来说，他是个吹牛大王和冒充大学者的骗子。他吹嘘自己在面相术、手相术及其他"神秘"科学方面的知识。这一切想必就成了产生那个讲浮士德博士为了获得伟大的认识能力而把灵魂卖给魔鬼的传说的依据。这种传说当然也不是偶然地在文艺复兴时代里产生的，因为在那个时代里古老的偏见还在起着作用，与此同时已解放的人类思想也正在取得一个又一个的胜利。浮士德的传说有着英雄主义的基础。人会为了尘世间的知识而牺牲天上的幸福。类似的传说充满了勇敢大胆的时代精神，这个时代需要巨擘，并会造就出巨擘来的。

不过，应该指出，由出版商皮斯在1587年传遍的，书名叫《约翰·浮士德的一生》的传说的第一部文学作品离文艺复兴式的志向还相当远。它的

---

① 《马克思恩格斯全集》第41卷，人民出版社1982年，第18页。——译注

作者大概是一个路德派牧师，或者至少是一个敌视人文主义自由思想的路德派新教徒。他认为自己的任务首先是要使浮士德丧失声望，因为后者“想要领悟和钻研天空和大地的一切基础原理”。书中谴责的是导致浮士德死亡的那种“罪恶的”激情。与此同时，虔诚的作者还故意让浮士德博士具有人文主义学者的特点。这一点在增添上许多情节的1589年版本中显得特别明显。路德拒不接受多神教的古代，浮士德与他相反，对它抱有“应受指责的”好感，甚至觉得自己待在古代世界里就像待在家里一样。他在爱尔福特大学里开课讲荷马的诗歌，向过分好奇的学生们介绍特洛伊战争的英雄们，援引已佚的普劳图斯和泰伦提乌斯的喜剧台词。应查理五世皇帝的请求，他招来马其顿王亚历山大及其夫人，而且让维滕贝格的学生们有机会看一眼美丽绝伦的海伦。古代的著名美女成了他的外室，甚至还给他生了一个儿子，名叫尤斯特·浮士德。作者想要彻底贬低多神教的冥想，所以迫使为浮士德效劳的魔鬼墨菲斯托费勒斯说出亚里士多德的世界是永恒的这一唯物主义论断，因为这个世界“从来也没有诞生过，并且永远也不会死掉”。愤怒的作者据此理由说：“魔鬼，你在撒谎，上帝的话教导的是另一种意思。”

把灵魂出卖给魔鬼时，浮士德希望认识“一切东西的起因”。可是魔鬼无法给他真正的知识。的确，靠墨菲斯托费勒斯的帮助，浮士德在欧洲、亚洲和非洲的许多国家完成了引人入胜的旅行。不过，他就是一直也猜不透世界的秘密。因此，浮士德没有别的办法，只得用魔术去使人们感到惊讶，或者是拿他们来取取乐。书的结束部分几乎完全是由具有魔力的诙谐故事组成的。一个著名的魔法师通过施魔法使一位骑士头上长出了鹿角；把一个不愿意给他让路的农民的一车干草连同大车和马一起吞下了肚；乘大圆桶逃出酒窖等等。当不可避免的结账期限终于临近时，浮士德心里深深地犯起愁来，又是发牢骚，又是后悔，但为时已晚。于是作者喜形于色地描述“大罪人”的极其吓人的惨死状，这种惨死应当“成为每一位基督教教徒的宝鉴和警告”。

这部民间故事书的作者想要以浮士德博士为代表贬低人类敢作敢为的精神。然而，他还是无法彻底清除掉浮士德传说中的文艺复兴式的英雄主义精神。尽管该书在宗教方面有过分严肃之嫌，但正是这本民间故事书使“充满活力的”歌颂大胆探索者的传说变成了世界文学的财富。依靠很快就译成英语的这部民间故事书，莎士比亚的杰出的前辈克里斯托弗·马洛写成了自己的《浮士德博士一生的悲剧》(1604年出版)。继马洛的悲剧之后相继出现了莱辛、歌德、马·克林格尔等人的同名作品。

宗教说教的倾向也是一本关于阿格斯菲尔的民间故事书所固有的，这

本书出版于1602年，书名叫《一个名叫阿格斯菲尔的来自于耶路撒冷的犹太人》，主人公亲自出席把耶稣钉死在十字架上的仪式，也与其他人一起叫喊："钉死他！"并呼唤瓦拉沃。它描述了似乎是在1542年举行的施勒兹维格主教埃岑与阿格斯菲尔的那次会晤。阿格斯菲尔对主教讲，耶稣走到各各他，他不准耶稣在他家附近歇一歇脚，耶稣就注定他永远流浪了。伪经的故事是该书的基础。按高尔基的话来说，"这一传说把渴望永生的宿愿与生活的痛苦折磨所引起的对永生的恐惧巧妙地结合于一体"。类似于浮士德传说那样，阿格斯菲尔的传说不止一次地引起过稍后的一些作家的兴趣（舒巴特、歌德、莱瑙、基奈、苏、丘赫尔别凯、卡·巴甫洛娃等）。

10. 汉斯·萨克斯

汉斯·萨克斯（1494—1576）是十六世纪德国最重要的市民诗人。他是个勤奋的鞋匠和同样勤奋的诗人，他的漫长的一生几乎都是在德国市民文化的中心之一——纽伦堡度过的。萨克斯引以为豪的是，他是一座拥有许多杰出的艺术大师和孜孜不倦的工匠的自由城市的市民。在冗长的诗作《歌颂纽伦堡》（1530）中，他以自己所特具的缜密性详细地描述自己亲爱的城市，尽力设法不漏掉它的任何一处名胜古迹和值得注意的机关。他把许多时间与精力献给在纽伦堡工匠圈子里受人敬重的歌手的"高尚艺术"。萨克斯成功地大大拓宽了诗歌这个艺术领域，它根据专门的记谱符号记下来的严谨规则进行创作。早期的工匠诗人歌手通常都不会超越宗教题材的范围，与他们不同，萨克斯很乐意转向各种不同的世俗题材，其中包括诙谐性的题材。

宗教改革运动吸引了萨克斯。在讽喻性诗歌《维滕贝格的夜莺》（1523）中，他支持马丁·路德发表的观点。

萨克斯的散文体对话《大教堂的神甫和一个鞋匠之间的一场争论》（1524）揭露了天主教教士的无知，书中充满论战的激情。对于天主教教会的猛烈抨击也被包含在给一套痛斥罗马教廷的罪行并预言其灭亡的版画所配的诗体题辞中（《对教皇的神奇预言》，1527年）。不过，随着岁月的流逝，萨克斯渐渐确信，笼罩着德国的混乱局势不能完全归咎于天主教徒的阴谋。他认为使帝国四分五裂的是公爵们的纷争和阶层的敌对。德国使他想起了走向灭亡的衰落时期的古罗马。按萨克斯之见，糟就糟在德国人忘记了共同利益，每个人都只关心自己。诗人在诗歌《诸神谈神圣罗马帝国的骚乱》（1544）中得出了这一结论。然而，共同利益会不会回到德国来？自私会给它让路吗？汉斯·萨克斯并不太相信这一点。须知，利己主义在汉

斯·萨克斯看来是一种最顽固和最有害的恶习。自私会使人变得既无情又虚伪。凡是利己主义占上风的地方都是没有忠诚和真理的立足之地的(讽喻性诗歌《自私是一头极可怕的野兽》,1527年)。

像其他市民诗人一样,萨克斯重视教育的意义;就连他的那些逗人开心的滑稽作品照例也有教训性的结尾。诗人所喜爱的讽喻结构也是为同一使命服务的。

汉斯·萨克斯由衷地怜恤穷人和受压迫者,并希望大老爷和富人不要使劳动者沦为乞丐和囚犯。他热爱自己的祖国,并希望看到它是一个统一、和睦和昌盛的国家。然而,他没有否定过有阶层等级制的社会结构,因为他认为,尽管所有的人在上帝面前都是平等的,但他们是被造物主亲自设计要完成不同的职责的。在自己的道德观点方面,萨克斯通常也不会超越市民的道德界限。他为勤劳和正直而战斗,为不知纷争和任性的和睦家庭而奋斗。每个劳动者务必要量入为出。

家园对萨克斯来说就是幸福的象征,就是人间关系的牢固性的化身。·198在他看来,日常生活的天地中蕴藏着非常多的诗歌。在诗歌《数量达三百种之多的全部家庭用具》(1544)中,他详尽地并且以不无天真的激情描写了他周围的物质世界。这幅静物画的每个细节对作者来说都是极其珍贵的。其所以珍贵,是因为诗歌中描写的任何一件东西都是精益求精的大师用精巧的双手制造出来的,它是在颂扬人类有益的劳动。汉斯·萨克斯是直接与工匠界联系在一起的,所以他会珍惜劳动,并认为劳动是人间生活的基础。

不过,不应该认为,这位空闲时写写诗歌的勤勉的鞋匠只了解自己的作坊和他在《歌颂纽伦堡》中给过如此好评的纽伦堡的手工艺者。汉斯·萨克斯读过很多书,想得也很多。他熟悉古希腊罗马、中世纪和文艺复兴时代的作者们的著作,无论是薄伽丘的《十日谈》、诙谐故事、民间故事书或维吉尔的《埃涅阿斯纪》,还是历史学家、自然科学家的著作。他很乐意与读者分享知识。这样就出现了汉斯·萨克斯的许多有教益的诗歌:《记所有的阶层和职业》(1568),配有约斯特·安曼的版画的《谈各种漂亮的衣衫》(1588)、《谈波希米亚的国土和王国的兴起》(1537)、《强盛的特洛伊城的毁灭》(1545),箴言诗《动物,它们的种类和特点》(1545)等。

然而,汉斯·萨克斯的最佳作品还是他那些与民间传统紧密相连的诙谐故事和谢肉节趣剧。它们与民间浅陋的通俗画有共同之处:它们也是不够完美和有点粗糙的,也是凭自己的民主率直性和近乎孩子般的质朴赢得人们好感的。像在童话故事中那样,人世间的东西在这些作品中会离奇地与天上的东西交织在一起(《圣彼得和雇佣步兵》,1556年;《撒旦不让雇佣



《鼻子的舞蹈》撰文 版画
汉斯·萨克斯 汉斯·舍巴尔德·贝拉姆 1534 年

步兵入地狱》，1556 年；《拿着旗子的裁缝》，1563 年；《圣彼得和母山羊》，1559 年）。从民间故事中衍生出来的是汉斯·萨克斯的通俗诗《懒人国》（1530）。平静的施拉拉菲亚国里没有一个人肯劳动。那里飞翔着烤熟的鸡、鹅和鸽子，并会直接落进懒人的口中。

在施拉拉菲亚，不劳而食者反倒受人尊敬。“愚人、无知者和蠢货”在那里会获得“爵位和显职”，与此同时诚实和聪明的人却无立足之地。诗人谴责那种让卑微的无用之辈身居高位的制度。尽管诗中所讲的是一个虚构出来的国家，但里面可以看到对德国封建帝国的风俗习惯的一些暗示。

在汉斯·萨克斯的诙谐故事里可以清楚地看到十六世纪的德国及其人民的生活状态。诗人的笔触探入到日常生活的深处。汉斯·萨克斯非常了解自己同胞的弱点、他们的积习、说话的风格，所以他写得很生动，既有幽默感，又有十六世纪的德国木刻画所特有的那种清晰性。

汉斯·萨克斯在剧作创作上也付出过不少劳动。当然，他那些被他自己称之为“喜剧”和“悲剧”的劝世剧（例如，《商人的女儿伊丽莎白的悲惨经历》，1548 年）已失去真正的戏剧性，所以并没有在德国戏剧史上留下明显的痕迹。然而，他那些逗人开心的谢肉节趣剧无可争议地可以被归入十五世纪和十六世纪德国所盛行的这一大众化体裁的最光辉的范例之列。它们的基础，也同诙谐故事的基础一样，就是市民、农民或教士的生活中的某件滑稽可笑的事情。不过，汉斯·萨克斯像其他市民作者一样，对待农民是有点高傲的。他乐意把他们描绘成那种会因为自己的过错而上当的、粗野的、有点傻头傻脑的、笨手笨脚的人。例如，在谢肉节趣剧《菲津根的盗马贼和贼头贼脑的农民》（1553）中，一个机敏的贼使一些自命机智非凡的贪婪的乡巴佬沦为傻瓜。汉斯·萨克斯欣赏机灵的人，但是在描述老奸巨猾

199 •

者诡诈的把戏的同时，他似乎是在对观众们说：别当马大哈和傻瓜，别相信迎面遇到的第一个准备欺骗您的人的话。这种傻乎乎地轻信他人的鲜明例子被列举于流行的谢肉节趣剧《天堂里的学生》(1550)中。一个缺心眼的农妇把一个流浪学生当做了天上的神仙，请求学生去天堂里看望她已故的第一任丈夫，并请他把一些钱和一包衣服转交给她丈夫，以免死者在阴间受苦。办事机灵的学生欣然答应满足农妇的请求，然后又欺骗了她已动身去寻找自己的第二任丈夫。

汉斯·萨克斯嘲笑牧师的伪善行为和放荡生活(《古老的拱顶和牧师》，1551 年;《瞎眼的圣堂工友、牧师和圣堂工友之妻》，1557 年)、不忠诚的妻子的狡猾手段(《经受烧红的铁的考验》，1551 年)或极端的老实(《孵小牛》，1551 年)。汉斯·萨克斯的谢肉节趣剧像诙谐故事一样关注于日常生活，倾心于描写家庭生活的不和或人类“不理智”的另一些寻常表现。的确，这一寻常的天地里有时候也会有嘉年华会的鲜艳的假面具的闯入(《鼻子的舞蹈》，1550 年)，这种假面具有时是与愚人文学的传统相关联的。在这一方面引人注目的是谢肉节趣剧《取出愚人》(1536)，剧中描述的是一个因患各种毛病而浑身发肿的“笨蛋”的滑稽可笑的治疗过程。医生从他的大肚子里取出许多“愚人”，它们代表虚荣心、贪心、嫉妒心、荒淫无耻心，简单地说，它们代表“塞巴斯蒂安·布兰特医生安置在自己船上的”全体人员。

在广泛采用起源于十五世纪纽伦堡谢肉节趣剧的传统的、有着吵架、对骂和生动而粗鲁的话语的广场式幽默方法的同时，汉斯·萨克斯并没有忽视劝世育人的目的，他会让人物的话语中夹杂进许多格言和警句，它们有时是直接面向观众的。把萨克斯与古老的谢肉节趣剧维系在一起的还有叙事因素凌驾于舞台效果之上的优势。尽管如此，萨克斯的最佳剧作所固有的本质特点就是生动和自然、欢快的激情和谢肉节的噱头。难怪年轻的歌德会在自己的“谢肉节闹剧”里模仿这位纽伦堡诗人。回忆市民青年在“狂飙突进运动”时期的创作探索时，他在《诗与真》中写道：“汉斯·萨克斯是一位真正的写诗大师，离我们最近。这是真正的天才，他的确不是骑士，也不是宫廷诗人，而只是一个普普通通的市民，我们也可以以此来自夸。他的醒世现实主义合我们的口味，我们也经常采用他的轻松的节奏、他的方便的韵脚。”

11. 约翰·菲舍尔特和十六世纪末的德国讽刺文学

十六世纪行将结束时，宗教争论又加剧了，这一次的争论是与反宗教改

革的兴起相关联的。天主教教会在巩固和改造自己的队伍。新教徒用抨击文章、讽刺作品、歌曲和摹拟滑稽作品猛攻拥护教皇统治的人们。社会各界的同情照例是在他们这一边。讽刺作品又成为市民大众文学的主要体裁。布兰特和胡登的传统活跃起来了。

宗教改革时代有威望的讽刺作家和政论家之一——约翰·菲舍尔特(1546—1590)的创作属于十六世纪末。菲舍尔特是嘲笑不良作风和习气的讽刺性劝谕书《格罗比安》(1551)的作者卡斯帕尔·舍特的学生，是一位受过全面教育的作家，兴趣爱好极广，精通古代和现代的语言，与人文主义文化的传统有着紧密的联系。他是罗马教皇的敌人，尤其是天主教耶稣会教徒的敌人，同时他也不是正统的路德派教徒。



菲舍尔特肖像 版画 罗伊斯涅尔
1587 年

200 ·

菲舍尔特的早期著作(《夜乌鸦》，1570 年；《圣徒多明我和方济各传》，1571 年)就已是针对天主教反动阵营的。作为传单和当时代替报刊信息的“新闻”的作者，他向读者介绍欧洲社会生活中的重大事件，首先是把注意力集中在法国、荷兰和瑞士的新教徒的斗争上。圣巴托罗缪之夜的大屠杀(1572)如同拥护教皇统治者们的其他血腥行动一样加深了菲舍尔特的仇恨。随着岁月的流逝，他的反天主教的讽刺作品和抨击文章变得越来越愤慨。在他看来，教皇罗马就是戈耳戈涅斯那颗会弄死一切被她的可怕目光对准的东西的怪脑袋(《戈耳戈涅斯·美杜莎的脑袋》，1577 年)。用散文和诗歌写成的讽刺作品《神圣罗马蜂群的蜂房》(1579)乃是根据荷兰的加尔文宗信徒马尔尼克斯的同名反天主教讽刺作品而作的自由改编，好战的天主教会在该作品中是作为与福音书的指示相悖的恶习和恶行的渊薮而出现的。

诗体的《天主教耶稣会四角帽起源的传说》(1580)是菲舍尔特的一部最辛辣和最深刻的讽刺作品。菲舍尔特把大量的讽刺之箭射向天主教教会的整个多层等级制度，并完全以时代的精神给它打上了恶魔的烙印。为了

想要重建自己被基督降世所摧毁的统治政权，路济弗尔就想要不知不觉地在地上竖起一只角——地狱的象征。魔鬼们怀着这一目的缝制一只角的僧帽。然后出现了两只角的主教帽，它是以贪权为针和以对教徒的掠夺为线，用精神上的虚荣心缝制而成的。继它之后出现了三只角的教皇皇冠，它是用犹大的钱袋、圣职买卖、复仇心、淫欲、背信弃义、鸡奸和巫术制成的，并且是用君士坦丁的假才能、赎罪券的买卖等装饰而成的。最后，作为魔鬼的创造性的顶峰之作，出现了天主教耶稣会教徒的四角帽，这些教徒身上集中着地狱带给人们的一切恶行：欺骗，耍花招，爱复仇，嫉妒，血腥罪行，纷争，撒谎等等。

不过，令菲舍尔特感兴趣的不仅仅是宗教的纠纷，而且还有当时生活的另一些方面。在这种情况下，他想象不出那种无教益倾向的文学作品。“格罗比安”主义也应该为劝谕目的服务。因此，菲舍尔特使民间故事书《梯尔·欧伦施皮格尔》的诗体改编本(《有韵的新编欧伦斯皮格尔》，1572年)具有了格罗比安的特性，该作品按诗人的意图来说应该成为一面巨大的“照骗子的镜子”，应当反映出一切盛行于德意志帝国的恶习。为了嘲笑当代风俗的败坏，菲舍尔特让梯尔·欧伦施皮格尔也变成了一个贪食的、邋遢的、懒惰的人。这种处理方法虽说是增强了揭露倾向，但同时也贬低了主人公，使他变成了一个平庸的酒徒。以“格罗比安”风格写成的还有诗体讽刺作品《灭跳蚤》(1573年，1577年扩增版)，它叙述女人自远古以来一直都在与跳蚤进行的那场战争。这部讽刺作品里有很多风俗画一般的生活写照，有很多寓言和故事，它们是从各种不同的资料中借用过来的，并大大拓宽了作品的讽刺范围，自然也拓宽了作品的劝谕范围。

在劝谕性的《论婚姻与教育的哲学小书》(1578)中，菲舍尔特温情脉脉地描写家庭美德，认为对孩子的爱的教育和团结家庭人员的友情是社会道德的奠基石。在这一点上，他离伊拉斯谟的观点要比离当时流行的严厉而又有局限性的观点近得多。

菲舍尔特的长诗《幸福的苏黎世船》(1576)获得了巨大的成功，诗中描述的是苏黎世市民在1576年6月乘船到斯特拉斯堡去参加射手节的壮观旅程，它标志着两座信奉新教的城市之间的牢不可破的友谊。诗人把瑞士人的旅程比作寻求金羊毛的勇士们的远征，并十分器重无私的苏黎世居民，因为后者是“为了荣誉和友谊”启程远航的，而荣誉和友谊就是他们的“金羊毛”。他歌颂人类的劳动和人类的创造才能：

劳动会突破群山的矿藏，
平原的辽阔处女地

因它而生辉增色;
升起一排排房屋和塔楼,
出现一座座城市——
这都是伟大的劳动成果……

由菲舍尔特着手加工的拉伯雷长篇小说《卡冈都亚和庞大固埃》第一部的自由改编本是德国文化生活的一个意义重大的现象。该书于1575年问世,书名很花哨:《著名的骑士和格兰古兹耶、卡冈都亚和庞大固埃先生、乌托邦和虚无国国王们的生平、业绩和因无所事事而畅怀痛饮的非常动听的故事》(1582年和1590年再版)。德国读者认识了法国文艺复兴运动文学的最伟大的文献,但是像往常一样,菲舍尔特并未局限于翻译。在他的生花妙笔之下,拉伯雷的文本增添了如此之多的插话和插叙,从而实际上产生了一部新的作品,其篇幅要比法国人文主义者的那本书大两倍。小说中不时地出现德国日常生活的速写。菲舍尔特把人名改成了带有德国腔式的:卡冈都亚在他的书中时而变成古尔格利曼,时而变成古尔格利杜尔斯特。拉伯雷的怪诞用语在菲舍尔特的作品中发展到了荷马的规模。在拉伯雷只使用一个词的地方,菲舍尔特堆砌上了二三十个词。他会发明"不可能有的、愚蠢的、生硬的同音词和同义词",或者会寻找出一些"以声悦耳的"单词来。然而,拉伯雷的人文主义自由思想有时并没有得到应有的理解。例如,特勒姆居民的著名情节不仅被他缩减了,而且被他放在了讽刺的背景上。作为天主教的敌人,菲舍尔特就连冉的开心的弟弟也不放过,不断地嘲笑他的僧侣生活。对格兰古兹耶和年轻的卡冈都亚的描绘变得更加尖刻和粗鲁。如同在《有韵的欧伦施皮格尔》中一样,菲舍尔特尽力设法揭露当代生活风气的衰落,并使其具有一系列的"格罗比安"特点。英明的格兰古兹耶变成了不聪明的馋鬼和酒鬼。不过,菲舍尔特的讽刺作品同样也瞄准着宗教信仰狂、僧侣的恣意妄为、战争的残酷,以及当时的许许多多其他丑陋现象。与此同时,小说里还有一些值得颂扬的风俗习惯的速写。作者温情地评论德国妇女的美德,在预先讲述他在《哲学小书》中已讲过的思想的同时,他歌颂了正当的婚姻和家庭生活的幸福。

约翰·菲舍尔特是德国文艺复兴时代的最后一位杰出的代表。他保留着许多人文主义的文化遗产。与此同时,作为一名战斗的新教徒,至少在宗教问题方面,他已经无法成为一个彻底的自由思想者。他的兴趣之广泛不是一直同观点之广博结合在一起的。艺术样式变得累赘、花哨,有时则显得矫揉造作了。这一点在他的《非常动听的故事》以及其他许多作品中都很醒目。《故事》的梗概是新奇古怪和紊乱的,就像作者周围的世界是紊

乱的一样。菲舍尔特把自己的作品叫做“当今不成形的混沌世界的一块不成形的混沌碎片”。他是用自己的创作在为接下来的十七世纪的德国文学，特别是为莫色洛史新奇别致的小说开辟道路。

第四章　斯堪的那维亚文学

1. 十四至十五世纪的斯堪的那维亚文学

十四至十六世纪的斯堪的那维亚诸国的一个具有代表性的特点就是社会和文化历史的发展十分缓慢。封建主义的社会关系在斯堪的那维亚没有得到典型的表现。大量的自由农民和为数不多的大封建主领地(丹麦部分除外)影响着社会结构。与德国不同，斯堪的那维亚诸国几乎都不曾有过封建割据的现象。在国王与封建贵族之间的一场相对而言为时很短的激烈斗争之后，形成于十二至十五世纪的早期封建君主政权并没有崩溃，但国王的权力已受到贵族枢密院(在丹麦叫议院，在瑞典叫议会)的限制。十四世纪时，渐渐形成了政治联盟，一种以联合(卡尔马联合，1397 年)为形式的独特的斯堪的那维亚共主邦联。在这一联盟的框架内渐渐形成了挪威在政治和文化上服从于丹麦领导的从属关系(特别是这种从属关系在 1450 年被“永久”确定下来之后)。瑞典与丹麦的政治联系渐渐削弱，恩厄尔布雷克特·恩厄尔布雷克特松的起义(1434)动摇了联合体。其后，当选为瑞典国王(1523—1560)的古斯塔夫·瓦萨所领导的民族解放运动给了丹麦人的自负以彻底的打击。十六世纪时，利用宗教改革运动的君主政权在丹麦和瑞典日益强盛起来了(路德派新教在丹麦是在 1536 年克里斯蒂安三世时被接受的，而在瑞典则是在 1527 年—1544 年古斯塔夫·瓦萨统治时期被接受的)。修道院的财产基本上转归国家所有。改革后的教会臣服于国王。 ·202

十四至十六世纪时，在中世纪早期曾是北方文化霸主的挪威和冰岛开始衰落，渐渐沦为文化外省。而丹麦本身，同样还有瑞典，则是欧洲的文化外省。在这一时期里，社会和文学思潮总是迟迟地传到斯堪的那维亚，主要是从德国传过来。同德国北方及汉萨同盟的联系对斯堪的那维亚来说有着极为重要的意义，因为来自于德国的经济和文化方面的推动因素同时也带来了政治上的限制、经济上的奴役；它们加快了丹麦的农民沦为奴隶的进程、挪威的全面衰落和瑞典的争取民族独立的积极意向。这些关系在很多方面确定了文化发展的特点。

优秀的古斯堪的那维亚文学的总遗产是有融合性的和极重要的。在艺

值得一提的是十五世纪时从德语译成丹麦语和瑞典语的译作《柳齐达里亚》,内含教会教义、地理、天文等资料。对于十五世纪末时的瑞典来说,以诗歌、编年史、小说化传单为形式的带政治倾向性的诗歌的发展是个很独特的现象。

2. 十六世纪文学的总特点

文艺复兴的文化潮流久久未到达斯堪的那维亚诸国,虽说斯堪的那维亚地区根本就不是与世隔绝的——许多斯堪的那维亚人在意大利和欧洲其他国家里学习,1478年乌普萨拉城里按博洛尼亚大学的样板建成了一所大学,等等。斯堪的那维亚诸国不仅仅"落后",不仅仅离意大利——文艺复兴的发祥地最远(在欧洲范围内);与意大利不一样,对北方诸国来说,它们的"经典遗产"并不是古希腊罗马文学,而是古斯堪的那维亚的、早期中世纪的诗歌(《埃达》,歌唱诗,民间史诗),对它们的回忆呈现在以生动的流传形式保存下来的民谣中。倾注于自己民族的古风是斯堪的那维亚地区文艺复兴的独具一格的特点,相较于这一时代另一主要因素人文主义宗教改革,前者在斯堪的那维亚诸国中占有极大的优势。宗教改革主要是"由上而下"进行的。丹麦的农民和市民运动在驱逐走克里斯蒂安二世之后利用过宗教改革的口号,但就其规模和性质而言是怎么也不能与德国的伟大农民战争相比较的;而且它是以起义者与克里斯蒂安三世的妥协而告终的,后者在镇压起义后引进了路德派新教(1536)。瑞典的宗教改革是由国王古斯塔夫·瓦萨领导的,是与民族独立斗争相关联的,并且是用来加强国王政权的。

204·

3. 丹麦文学

1478年,在教会和中世纪经院哲学的庇护下,一所大学在哥本哈根开办,但这件事并没有使丹麦的文化生活发生多大的变化。引进印刷术(1482)后,最初付印的是一些早就以手抄本形式流行于世的典型的中世纪文学作品:拉丁文的神学著作,丹麦的韵文编年史(1495年,第一本用丹麦语印制的书),骑士小说,等等。后来,印刷术给翻译的民间故事书开辟了道路,这种书满足了广大社会人士对消遣读物的需求。民间故事书的源头是内含惊险成分的各种各样的著作——骑士小说、基督教的伪经和传说、选自古希腊罗马文学的情节等。1528年,以民间故事书形式出版了最早来源于薄伽丘的(不过是从德语译过来的)《格里泽利达》和《西吉兹蒙达》。

埃里克国王，讲述人民英雄尼尔斯·埃卜森在1340年杀死德国伯爵赫尔特·冯·霍尔施坦因的事件。后面这首民谣在第二次世界大战时期成了丹麦反抗德国侵占的象征（卡伊·蒙克的戏剧就是用这一题材写成的）。

最后还有幽默民谣，它们就情节而言近似于诙谐故事和笑话。偶尔记录的丹麦民谣属于十四至十五世纪。十六世纪时开始大批记录，而在十六世纪末时出现了刊印的民谣。

挪威和瑞典的民谣有着相似的特性。挪威民谣中最著名的是《本迪克和奥罗莉娅》（骑士民谣）、《罗兰德和国王马格努斯》（英雄民谣）、《马尔吉特·休斯盖》（幻想民谣）、《奥卢夫和卡里》等。托马斯·西蒙松主教（约1380—1443年）的瑞典歌曲，也就是《自由之歌》和《忠诚之歌》，是很著名的。他歌颂恩厄尔布雷克特——1436年被杀的民众权利的保护者。可以把托马斯视作瑞典的第一位真正的诗人。

骑士文学以及起源于法国中世纪的题材大致上在十三世纪下半叶渗入了挪威和冰岛（查理大帝、亚瑟王及其骑士的故事）。在十四世纪的头十年里，根据挪威国王哈康·马格努松的妻子尤菲米娅的倡议，翻译了关于伊维因、诺尔曼德的弗里德里希公爵、弗洛拉和布兰弗列尔的诗体长篇小说。这三部所谓的"尤菲米娅之歌"约于1500年以丹麦语意译本形式问世。这一时期用丹麦语还翻译了三部宫廷骑士小说，大概是从德语翻译过来的（《侏儒的国王劳林》、《彼尔塞诺贝尔和康斯坦提安诺比斯》、《贞洁的女王》）。在十四世纪的最后二十五年里，关于马其顿王亚历山大（Konung Alexanger）的诗体长篇小说的一个拉丁语版本被译成了瑞典语。这是最成功的"亚历山大故事"之一。类似的著作在十六和十七世纪时的丹麦社会还十分流行，因为那时它们开始以所谓"民间故事书"的形式出版了。

可以把韵文编年史（例如，含有骑士小说要素的、关于埃里克及起源于圣埃里克的氏族的瑞典韵文编年史，关于查理·克努特松、斯图尔等的编年史；还有十五世纪下半叶著名的大型丹麦韵文编年史）当做是十四至十五世纪的丹麦和瑞典的史诗文学的最重要现象，它们的诗律特性表明它们与翻译的诗体长篇小说有联系。

十四至十五世纪这段时间里，在斯堪的那维亚地区创作出了不少教权主义的文学作品，主要是用拉丁文创作的。其中最有独创性的一部作品是最初用瑞典文记录的（附有以后的拉丁文译文）布里吉特（1304—1372）的《启示录》。十五世纪时，一些圣徒传和传说、祈祷文、赞美诗从拉丁文译成了斯堪的那维亚地区的语言，还做过翻译《圣经》的尝试。属于这一时代的有用斯堪的那维亚地区的语言创作的宗教诗的最初习作（例如，《圣母玛利亚之歌》），它们是宗教改革时代的圣歌的久远的前驱。

术方面，多多少少与古斯堪的那维亚民间史诗传统有联系的民谣长期来仍旧是斯堪的那维亚文学的最珍贵的部分。作为一种体裁而产生于十二至十三世纪的民谣在十四至十五世纪时是即兴创作的，甚至稍后，即在十七至十八世纪它们被记录下来的那个时候，也是即兴创作的。

民谣的诗体是民间口头创作的，对于这一体裁的古代文献来说，“共同之处”、重叠和排偶法是很有代表性的。民谣把抒情因素和叙事因素结合在一起。叙事情节没有史诗式的延缓和描绘，而是快速地、跳跃式地、从一个最高潮跃向另一个最高潮地表达出来，对话和冲突的紧张性使民谣具有了戏剧性。冲突建立在强烈的爱情与日常家庭生活方面的障碍之间的对立上，人在民谣中经常是作为魔力和命运的牺牲品而出现，许多民谣都以悲剧结束。作为民谣的一个特点，副歌是与它的抒情因素、它的激情风格相关联的。

正是抒情叙事戏剧三结合的性质使民谣与中世纪的抒情诗区别开来，它不仅不同于法国抒情诗（区别在于民谣里是用脚韵，而不是用头韵，副歌亦然），而且在一定程度上也不同于德国抒情诗。丹麦的民谣创作（丹麦的术语叫 volkevise）是最早和最丰富的。情节最古老的民谣是与古斯堪的那维亚诗歌的题材相关联的：托尔和洛基归还巨人特留姆从雷神那儿偷来的大锤（比较埃达式的《特留姆之歌》），哈尔巴尔德和西格涅的悲惨爱情（这个情节也在萨克索·格拉马蒂克的《丹麦人的业绩》中被转述过）。叙述伯尔尼的迪特里希的生平和克里姆希尔德复仇的民谣不仅起源于斯堪的那维亚地区的史料，而且还直接起源于低地德国的歌曲。在幻想民谣中干预人类命运的是那种与民间迷信相关联的所谓“初级神话”的人物：小精灵，幽灵，自然神埃尔弗，等等。这些人物诱骗男主人公或女主人公，让他或她听命于他们，要是有人想要与他们对抗，他们就会残酷地报复。相爱的人通常都会成为牺牲品，恶魔势力会拆散他们。例如，不接受埃尔弗的女主人示爱的骑士奥卢夫；一生下来就被许给了海怪的赫尔曼德·格拉登斯文德以及他对英国公主的悲剧性的爱情；被埃尔弗弄得失去记忆的骑士伯斯彼尔的经历，等等。许多浪漫的民谣描绘相爱的男女主人公（爱情被描绘成一种不幸的自发力量）与家庭关系及社会关系的冲突，以及与氏族复仇、家庭荣誉、嫉妒等等的冲突。这种民谣的背景大多是“骑士的”环境。例如，讲新婚的尼留斯和希勒莉拉落入新郎的叔叔控制之下（叔叔报复侄子）的民谣；讲埃勃·斯卡马尔森和他的恋人，屈从本氏族的要求的“骄傲的阿德卢德”的著名民谣。与骑士民谣不同的是历史民谣，它们首先是涉及丹麦国王伟大的瓦尔德玛一世（1157—1182）和胜利者瓦尔德玛二世（1202—1241）。著名的历史民谣还有讲述统帅斯蒂格·赫维德 1286 年参与谋杀

203 ·

新思潮的一个标志就是1522年在丹麦出版了由伊拉斯谟完成的有详细评注的经文和马太福音的拉丁文译本。丹麦本国的人文主义者的第一批著作是在国外问世的。这在某种程度上是由于他们是在法国和德国居住或学习的丹麦人。

其中最早和最杰出的一位是有时被称为"丹麦文学之父"的克里斯提耶恩·佩德森(约1480—1554年)。佩德森是从出版(巴黎,1514年)和翻译(从拉丁文译成丹麦文)萨克索的著名的《丹麦人的业绩》(十二世纪末)起步的。该书受到了欧洲人文主义者的热烈欢迎,后来则为悲剧《哈姆雷特》提供了故事情节。接下来,佩德森筹备出版了(巴黎,1515年)佩德尔·洛勒的《谚语》(十五世纪)的注释版,该书的拉丁文经常有生动的丹麦民间语的例子错杂其间;他还翻译了关于查理·马格努斯和霍尔格尔·丹斯克(法国史诗的主人公丹麦人奥若耶)的民间故事书,丹斯克现在被当做一位历史人物和丹麦的民族英雄。此外,佩德森致力于编写和出版拉丁语丹麦语词典和拉丁语教科书。在早期阶段,佩德森表现出了丹麦人文主义所特有的那种对民族古风和本族语的兴趣。

佩德森的教育意向约在1520年得到了一群开始出版新的拉丁语教科书的人文主义者的响应。不过,胆怯的丹麦人文主义很快就被卷进了教会的改革运动,而思想斗争的需要首先就在反天主教的讽刺作品中得到了反映。佩德森本人加入了宗教改革运动,公开发表了路德作品的修订本,并且早在1529年就将《新约》译为丹麦语,而在1531年又翻译了赞美诗,从而扬名于世。佩德森的福音书译本(译自《圣经》拉丁文本)比三年前以汉斯·米凯利森的名义出版的集体翻译本好。佩德森是1550年在克里斯蒂安三世的庇护下出版丹麦文《圣经》定本的主要参与者。佩德森的《圣经》译本和他的其他著作在丹麦语言的形成过程中起了特殊的作用。

然而,被称作为"丹麦的路德"的人并不是佩德森,而是汉斯·陶森(1494—1561),后者于1535年发表了《旧约》的丹麦语译本(以古犹太语文本、《圣经》拉丁文文本和路德的德语译本为基础),此外还积极参加围绕着宗教改革所展开的社会斗争。汉斯·陶森的《丹麦圣歌之书》(1569)是丹麦新教圣歌的顶峰之作,内含经过系统化加工的德语和拉丁文史料,还有已改得符合新要求的丹麦古代天主教的圣歌。

这一时代的大部分讽刺作品都是译作和改编作。例如,《对话》(1533)是瑞士的宗教改革者尼克拉斯·马努埃尔的《有病的弥撒》的译作,《死神之舞》(1555)和《鲁斯弟弟》(1555)是从低地德语原著翻译过来的,就连著名的《铁匠佩德尔和农夫阿德塞尔》(1554)也是从1523年的德语原著译成的译本。不过,这些译作具有改编性质:《死神之舞》和《鲁斯弟弟》的丹麦

这里也反映出挪威的社会生活的普遍衰落，或许只有热闹的国际港口城市卑尔根是例外。

奥斯陆的人文主义者（弗兰斯·贝尔格、哈利瓦尔德·洪纳尔松、耶恩斯·尼尔松）是与丹麦、德国有联系的，总之是与文艺复兴时代的文学运动有联系的。尼尔松和洪纳尔松在新拉丁文诗歌领域里考验了自己的力量。尼尔松编著了一本布道辞集和一本他在国内旅游时写的有独创风格的日记。

卑尔根和其他一些城市的人文主义者首先致力于研究和颂扬祖国挪威及其民族文化的瑰宝。拜尔是卑尔根的第一任路德派主教、十分同情新文化运动的赫布勒·佩德森的最亲密的学生。在维滕贝格的梅兰希顿身旁和在哥本哈根待过一阵后，拜尔从自己老师那儿继承了在卑尔根大教堂学校里教神学的工作。他在日记里生动地描绘出了挪威的文化环境、社会和道德上一片混乱的气氛、与汉萨同盟的外国人的相互关系、人文主义者们的活动。他的主要作品《挪威王国》（写成于 1567 年，两百年后才发表）描绘挪威过去在文化和社会方面的伟大成就，充满了爱国热情和复兴国家的宿愿。拜尔也写《圣经》题材的剧本。

卑尔根人文主义者的另一些代表的活动也具有民族爱国性质：汉森试图翻译斯诺里·斯图鲁松的著名历史著作《尘世圈》，汉森和斯特尔出版了书名为《挪威编年史》的挪威民间韵文传说的复述本。同一圈子里还出了佚名的《卑尔根韵文编年史》和《卑尔根的特权》，后者是反对城市里的外国人的影响的。

佩德尔·克劳森·弗里斯牧师（斯塔万格的）（1545—1614）是古冰岛语和挪威及冰岛古物的最大的行家和爱好者。他译过斯诺里的作品，还在自己的著作中留下了地理学的《挪威记述》，里面插入了许多生动的地方传说故事的复述。

冰岛的十四至十五世纪文学的活跃程度下降得比挪威更厉害。在前宗教改革时期（1552 年之前），给文坛带来相当大生机的是伊永·阿拉松主教的活动，与他的名字联系在一起的是冰岛的印刷术的开创（1530）。阿拉松本人是宗教改革运动的敌人，但后来印刷术正是被用于为这一运动谋利的。《旧约》的第一部冰岛语译本是由奥德·古迪斯卡尔克松完成的（1540 年在丹麦付印），而《圣经》两部分的全译本则是由古布兰德·托尔拉克松完成的（1584 年出版）。

5. 瑞典文学

宗教改革在瑞典不像在丹麦那样一下子被引入，而好像是分两次被引

印。在宗教改革的残酷斗争期间,戏剧似乎在讽刺作品面前退居次要地位了,但稍后,特别是从1560年起(直至1630年),学校戏剧渐渐成为丹麦文学的主要形式之一。国王腓特烈二世和克里斯蒂安四世对戏剧持庇护态度。这一时期的学校剧以古希腊罗马典范为目标,但情节多半取自《圣经》传说。

汉斯·克里斯滕森·斯滕的教谕性剧作写的是命运通过"轮子"(Kortvending或Lyckenshiul)的真正转动所发生的迅速变化,该剧从《死神之舞》中借用了一些情节。在斯滕的剧作中,人文主义的影响是很明显的(分幕,选自贺拉斯和泰伦提乌斯作品的引文)。这一影响在伊因森·赫格隆(1524—1614)的作品中分量更大,他是里贝大学校长梅兰希顿的学生。赫格隆用《圣经》次经中的"贞洁的苏珊娜"情节改编了比恩的拉丁文剧本(1578年发表)。《苏珊娜》是一部经典的诗体剧,有序曲、五幕、尾声,还有拉丁文的情景说明。日德兰也出现了另一部受到过路德亲口表扬的、关于杜毕叶和萨拉的《圣经》题材的学校剧。丹麦学校戏剧的最杰出的代表人物是耶罗宁·兰赫(1539—1607),他在维滕贝格大学毕业后当上了中日德兰地区的牧师。兰赫的两部剧本是用《圣经》题材融为一体的:《所罗门王的誓言》(暗指未来成为克里斯蒂安四世的克里斯蒂安王子,1585年)和《俘获参孙》(1589)。这两部剧本中交织着各种各样的要素,例如,《圣经》的激情、朴素的教育意义(参孙因轻信、对女人的忠诚而遭到惩罚)、讽喻、古罗马喜剧的影响之烙印(统帅约阿夫被赋予普拉图斯的"怯懦军人"的特点)、戏剧的紧张性和抒情性。《俘获参孙》中的大量歌曲使这部剧本近似于歌剧。兰赫的最佳作品是《吝啬的妒忌者》(1598年、1638年发表),该剧的明确的戏剧形式(古典意义上来说)被赋予一个并非取自于普拉图斯作品,而是取自于民间笑话和滑稽歌曲的情节:一个商人留下家庭和房子,出去讨饭,为的是不花光自己的财产。他不在家时,家里来了一个流浪汉,流浪汉弄清楚情况后就请商人的妻子吃饭。妻子爱上了流浪汉,他们就做了一番安排,使得回来的守财奴商人认不出自己家的房子(因为钥匙换掉了),最后被愚弄的丈夫只能另去寻找失去的房屋和家庭了。这部剧本与汉斯·萨克斯的闹剧相似,并且在某种程度上是十八世纪上半叶霍尔堡在世时的丹麦喜剧鼎盛期的彰显。 ·206

4. 挪威与冰岛的文学

在挪威,人文主义运动也与宗教改革结合在一起(它的很多代表人物都是路德教会的著名活动家),但其影响力要比丹麦的人文主义运动微弱。

译文具有反天主教倾向,《有病的弥撒》和《佩德尔和阿德塞尔》具有丹麦情调和许多有现实意义的暗示。《佩德尔和阿德塞尔》的故事情节发生在丹麦。这一对话的特点是有着生动的语言和略显粗俗的幽默,还有丰富的日常生活的细节描写;对天主教教会(修道院的财产、赎罪券、神甫的贪财)的批判是尖锐的、直截了当、毫不妥协的。

205·

汉斯·陶森运用讽喻诗和人文主义讽刺作品的传统创作了辩论性的长诗《谎言与真理》:真理被描绘成到处被人驱逐——在城堡、城市、农村里,特别是在它寻求拯救的天主教修道院里。它在那里注定是要饿死的,因为天主教的谎言统治着僧侣。

西兰岛主教佩德尔·帕拉迪乌斯(1503—1560)在维滕贝格随路德和梅兰希顿学习六年后回到丹麦,编写成了《访问记》,用描写日常生活的现实主义手法在书中描绘宗教改革运动散播期间在外省形成的独特局势。

在十六世纪下半叶,即在实行宗教改革后的那个相对安宁的时期里,文艺复兴文化的影响似乎在恢复。这表现在各方面的学术著作(天文学、医学、历史编纂学,等等)相当大规模的出版;表现在依靠翻译德国流行的民间故事书(关于梯尔·欧伦施皮格尔、浮士德博士、德国版的列那狐的故事)来拓宽"大众"文学;表现在恢复斯堪的那维亚地区人文主义所特有的对祖国古风的兴趣(韦德尔在1575年翻译的萨克索的作品,他在1591年出版的民谣,关于阿里尔德·赫尼特费尔德的丹麦史的著作)。然而,欧洲人文主义的直接影响首先表现在信奉古希腊罗马典范的新拉丁文诗歌和学校喜剧的繁荣上。就连著名的天文学家第谷·布拉赫(1546—1601)——即开普勒的老师也用致乌拉尼亚的诗来作为自己的拉丁文学术报告《一颗新星》(1573)的起始。

最著名的新拉丁文诗人是伊拉斯摩斯·兰图斯(拉斯摩斯·格兰德,1526—1582年);他的遗著包括维吉尔式的六音部田园诗、叙事长诗、从写大洪水开始的诗体丹麦史,他希望把后者写成一部民族史诗。

较早的时期(十六世纪中叶之前)保存下来的戏剧作品并不多。起源于中世纪天主教神秘剧的那部记叙1131年被丹麦王储马格努森杀死的神圣公爵克努德·勒瓦尔德事迹的剧作模仿拉丁文的圣徒传,但同时突出了他作为历史活动家的作用。属于1531年的有克·汉森译自拉丁文的梅勒尔施塔德的希兰骑士的神秘剧《多罗特伊的喜剧》(关于圣徒多罗特伊的苦难),还有剧本《不忠贞的妻子》(狂欢节闹剧或谢肉节趣剧的类型)和那部把道德剧、闹剧的特点同古希腊罗马的情节结合在一起的剧本《帕里斯审判》。可能是这三部剧本凑成了汉森的学生们为欧登塞居民所提供的学校演出的节目。这些剧本起源于中世纪的体裁,但也被打上了新风尚的烙

入的：一次是1527年在古斯塔夫·瓦萨当朝时（他迅速地认清了宗教改革对争取民族团结和巩固王权的意义）；另一次是1593年西吉斯蒙德加冕之前出于议会要求时。早在1519年就开始宣传宗教改革的有奥劳斯·佩特里（1497—1520），他是路德和梅兰希顿的学生，勇敢地与正统教会断绝了关系，并示威性地破坏了天主教的僧侣不结婚的誓言；还有奥劳斯的弟弟劳伦提乌斯·佩特里（1499—1573）和得到古斯塔夫·瓦萨的支持的劳伦提乌斯·安德列阿（1482—1522）。这三位作家全都参与了把《圣经》译成瑞典语的工作（《新约》完成于1562年，全书完成于1571年），但起主要作用的无疑是奥劳斯·佩特里。

《圣经》的这部瑞典语译本是用特别鲜明和丰富的语言写成的，大量运用了语言中的民族性要素、民间词汇等等。这一译本在创建瑞典文学语言的过程中起了很大的作用。从那时起，瑞典的语言几乎没有变化过。奥劳斯·佩特里还创作了一系列反对天主教的论战性文章、教科书、教义问答手册，编纂了布道辞、祈祷辞和歌词集，还有《法官的准则》及其他许多作品。人们通常认为流传至今的一部最古老的瑞典剧本《杜毕叶喜剧》（1550）是他创作的。 ·207

他的《瑞典编年史》有着特殊的意义，其中收有古斯塔夫·瓦萨开始统治之前的全部历史事件。这部编年史充满劝谕倾向，同时又充满对歌颂瑞典国往昔辉煌历史的传说的批判精神。

另一极端是瑞典最后一任天主教主教约翰内斯·马格努斯（1488—1544）的《瑞典史》，该书于1500年在意大利付印。在这部从大洪水、挪亚和玛戈格开始写起的虚构的史书中，瑞典是与哥特人联系在一起的，并且被看作是推翻罗马帝国的日耳曼民族的诞生地。以“哥特主义”而著称的这一充满民族主义精神的思想激起了十七世纪的瑞典扩张政策。

归属于同一倾向的还有奥拉夫·马格努斯。他的《北方民族史》（1555）也是在意大利创作的，书中描述古代北方的风俗习惯，讲述神话和传说。对于西欧来说这本书是关于罗斯的半传奇性历史资料的来源。

十六世纪下半叶，在瑞典，如同在丹麦一样（不过规模较小），创作出一批学校喜剧，而且学校戏剧取代了广为流行的半民间创作的“表演唱舞蹈”，其实后者本身也能成为戏剧艺术发展的基础。学校喜剧是用《圣经》题材写作的。上面提到的《杜毕叶喜剧》（试与同一情节的丹麦剧本相比较）、《尤迪菲和奥洛费尔尼娅喜剧》（由于对《圣经》文本做了认真的戏剧加工，它是这类著作中的佳作）等都是如此。

第五章 瑞士文学

1. 十四至十六世纪文学的一般特征

瑞士在后中世纪时代开始形成了一个独立的国家。似乎是位于"欧洲的十字路口"的瑞士国土(州)占据着有利的地理位置。随着圣哥达山隘的开通和贸易的兴旺,"森林"州——施维茨州、乌里州和翁特瓦尔登州的作用大为增强,并成了邦联的摇篮。它们在十三世纪末时签订的"永久同盟"在与哈布斯堡王朝的并吞企图的斗争中得到巩固和扩大。先是另一些使用德语的州(卢塞恩州、苏黎世州、楚格州、格拉鲁斯州、伯尔尼州)加入这一同盟,稍后是一些使用法语的州(日内瓦州、瓦莱州、内夫沙特尔州)凭"同盟土地"权加入了同盟。邦联的形成史实质上就是各州反对邻国封建主的并吞野心的斗争史。由于历史上形成的条件,瑞士人民才得以更快地摆脱封建主的压迫。自由州的城乡居民们以对奥地利的胜利,特别是对勃艮第公国的胜利,有说服力地展示了自己高出于甲胄裹身的骑士的军事优势。将近十五世纪末,瑞士获得了完全的独立。然而,按马克思的话来说,创建了"欧洲第一个独立共和国"的瑞士人"立即便把他们的军事荣誉变成了金钱。一切政治上的考虑全都消失了;各州变成了招募事务所,为出价最高的人鸣鼓招募雇佣兵"。[①] 已变成一种赚钱行当的军事雇佣制在一些落后的州里搞得特别兴旺。在城市型的州里(苏黎世、伯尔尼、巴塞尔),市民们奋起反对会使城市失去劳动力的雇佣兵制度,还反对天主教神职人员的重利盘剥。

要是说宗教改革的思想在森林州里没有遇到适宜生长的土壤的话,那么城市型州就成了茨温利派和加尔文派的发祥地。乌尔里希·茨温利是快要站稳脚跟的市民阶层利益的代表者、共和制统治原则的拥护者。可是,他呼吁要回归到"古老的好时代"的纯正风气和简朴生活上去,赞成要与其他欧洲国家隔离开来的主张。与在欧洲生活中起了相当重要作用的加尔文派不一样,茨温利派并没有越出过德语瑞士的地界。1531 年遭到败绩后,它失去了自己的战斗精神,变成了市民的宗教改革,并囿于省城的狭窄性而停滞不前了。茨温利的拥护者们所希望实现的民族统一延迟了整整数百年。

---

① 《马克思恩格斯全集》第 21 卷,人民出版社 1965 年,第 456 页。此段文字引自恩格斯遗稿《论封建制度的瓦解和民族国家的产生》一文,非马克思所说,原文有误。——译注

对于瑞士人的民族自觉意识来说，一个有代表性的特点是德语州和罗曼语州在政治上的相互接近与国家文化上与世隔绝状态之间的矛盾，因为国家仍旧是省城的联合体，而省城则与同语种的邻国的精神生活产生了联系。不过，各种各样因素的长期共存，虽说是极其缓慢的，但还是导致了精神同一性的形成和瑞士人的民族性格的形成，这一民族性格并不取决于一个瑞士人说的是何种语言——德语或法语。针对十四世纪的情况而言还很难谈论真正意义上的瑞士文学，但从十五世纪中期起，瑞士作者们的著作已经绝非在各方面都可列入德国和法国的文学进程之中了。他们有自己的遭遇，有自己的特点，这种特点无论是对阿勒曼诸州来说，还是对罗曼诸州来讲，在各方面都是共同的。特奥多尔·德·贝兹的剧本并非偶然地会在德语瑞士被翻译和上演，而在茨温利失败后，他的许多拥护者并没有去投奔路德，却在法语瑞士的已开展过宗教改革的州里寻找避难所，因为那里的人根据信仰和国籍把他们看作是“自己人”。因此，瑞士的德语和法语文学从后中世纪时代起就被合理地看作是某种程度上的独立现象——即正在形成的瑞士文学。

2. 德语文学

与帝国相分离的事实最初对瑞士德语文学显示出了不利的影响，因为后者是与德国的文化发展紧密相关的。不过，这种文学的独特性开始渐渐地形成，它是在其历史编年史和歌颂独立斗争的民间英雄歌曲（歌颂威廉·退尔和阿尔诺尔德·温克尔里德的传说）中表现出来的。这一独特性的最初萌芽在十四至十五世纪的神秘主义者的散文中已经破土而出，这批神秘主义者的瑞士代表则是天主教多明我会修士亨里希·苏佐和他的弟子伊莉莎白·施塔格尔修女。在由苏索的“精神上的女儿”开始写作，而由他本人在1362年左右续写完的《传记》中，宗教信仰的流露和要发挥人在“拯救灵魂”事业中的积极作用的号召几乎具有色情色彩。与作者声明过的要与世隔绝的主张相反，文中的描写以强烈和敏锐的感受、栩栩如生的形象和情景令世人大为惊讶。极端的癫狂程度、庄重的自我折磨和道德上的禁欲主张是他们对在雇佣兵制嚣张时代的瑞士国里占主宰地位的腐败和野蛮风气的一种独特的抗议。神秘主义赋予人类内心生活的活跃以决定性的意义，以此为人文主义思想和宗教改革打下基础。

十五世纪，教徒的目光渐渐转向世俗的、日常生活上的事情。教会的禁欲理想在修道院的小修道室里渐渐被粗俗的现实生活冲走了。这一过程也触及了宗教文学：十五世纪出现了一位著名的僧侣大诗人——亨利·劳芬

贝格(约1400—1450年),他编写了将近一百首歌曲,其中有拉丁语颂歌的德语译本、德语和拉丁语混合使用的诗歌,以及所谓的侵权作品——民间歌曲的宗教改编版本。在保存歌曲的开头几行歌词、诗格、韵律和曲调的同时,劳芬贝格用宗教内容替代了世俗内容。为了迎合市民需求,他让信仰接近于民众的概念,并为简化祈祷仪式而奋斗——这也是在为宗教改革铺平道路。

从十四世纪起,世俗文学领域内也有了深刻的进展。骑士抒情诗的绮丽风格渐渐让位于较清醒的生活观点。诗人已经不再忙于歌颂骑士的英勇精神,而是忙于培养市民的高尚品德。十三世纪时在瑞士领土上盛行的骑士抒情诗文学渐渐退化。新倾向在市民出身的苏黎世诗人约翰内斯·加德劳布(约死于1340年)的作品中得到一种有趣的解决方法。在他的创作中,骑士抒情诗的传统主题与日常生活的白描和速写交织在一起,具体化为具有历史真实性和地方(苏黎世)特色的具体形象。他的诗歌是用史诗性和素描性的新特征充实起来的,其中感觉得到工匠诗歌的影响。可是,这一文学潮流的推动力量在十四至十五世纪的瑞士衰退了——部分是由于与德国的文化中心的隔离。然而,讽刺喻世的诗歌得到了流行。渴望劝导他人的诗人们把他们的优点和恶习绘成一幅大全景画,并把这画展现在读者的面前。在这些诗人的虔诚的劝谕作品中响彻着揭露教会和社会的主题,它们预报着宗教改革运动的讽刺作品的兴起。

209·

把讽喻同教益性和民主倾向结合在一起的寓言成了十四世纪的劝谕性诗歌的一种惯用体裁,它最符合市民诗人务实的思维方式。瑞士产生了一位同样也是与这个时代的德国文学分不开的寓言作家——乌尔里希·博内尔(约生于1280年,1324—1349年的伯尔尼文献中提及这一点)。他的《宝石》一书中约有一百则寓言,它们是从各种不同的拉丁语文献中收集的,并且是以德语译文再现出来。在博内尔的寓言当中也有用独创情节写成的作品(《热病和跳蚤》),它们证明作者具有极强的观察力和表述技能。博内尔是上帝的仆人和民众的教师,寓言对他来说是进行道德劝谕和宣传基督教美德的一种工具。在讲得趣味横生的训言里可以看出一位传教士的丰富经验。在收入寓言的同时,集子还收进一些取自于中世纪生活的短小的劝谕性故事(《犹太人和御膳官》、《国王和理发匠》)。博内尔不是简单地翻译,而是加工改编拉丁文的素材,并赋予它以新形式。他常常以新的形象发挥一篇寓言最后的警句和寓意,好像是在创作寓言中的寓言。例如,在那则讲山羊、公牛和绵羊同狮子一起捕鹿,结果却没有得到自己的一份捕获物的寓言《山羊、公牛和绵羊》中,寓意是以下面这种形式说出来的:不可与高贵的老爷们同桌吃樱桃——他们会把樱桃核扔到邻座的眼睛里去的。尽管

劝谕有其市民的局限性，但博内尔的寓言还是充满了对普通百姓的同情，充满了民主精神。

乡村牧师阿门豪森（图尔高的福格特管区）的康拉德也主要是个翻译家。伦巴第的多明我修会修士雅各·凯索利斯基（十三世纪）的一本拉丁语书成了他的讽喻性的诗体《象棋书》（1337）的史料。农民出身的康拉德受教育并不多，但到很多地方去旅行过，所以十分了解民众的生活。因此，在他的社会讽喻作品（把棋子比喻成阶层——从国王到市民和农民）中，有些章节写得特别成功，它们是作为对拉丁语原著的补充部分而写成的，并且专门写普通百姓的生活。许多的抄本说明该书在当时非常流行。

亨利·维滕威勒尔的怪诞可笑的劝谕长诗《戒指》（约1420年）不仅是瑞士文学的一部杰作，而且也是后中世纪时代全德语文学的一部杰作，诗中的戒指象征着世界的矛盾性和人类天性的两重性，同样还象征着想要达到肉体与精神、现实与理想之间的完美平衡的永恒追求。维滕威勒尔的长诗是中世纪民众生活的一部独特的百科全书，它不时迸发出有点粗俗的笑话，无论是在描述农民生活时，还是在描写骑士理想时，都充满了讽刺性。然而，《戒指》并不是诙谐故事集，也不是美德的“宝鉴”，它是以其想要艺术性地了解辩证的生活矛盾的意向而引人注目的。训言在书中与粗俗可笑的乖张举动交替出现，混合在骗子的狂饮之中。在长诗的形象行列中占主要地位的是当时的讽刺文学作品中很流行的怪人、笨蛋的形象。描述农村婚礼是滑稽可笑的情节的基础。一个傻头傻脑的农村小伙子向“心爱的女人”——一个丑陋的驼背女人求婚。他按全套的骑士方法向她献殷勤：为她举办一场骑士比武，用火钩和大盆代替矛和盾武装起来的农村小伙子们开心地在比武会上打斗；为自己的女人写情书，而且其中一封裹着石头扔进她窗里，还砸破了她的头。一场热闹的农家婚礼以例行的打架而告终。长诗的结尾部分描绘了两个比邻村子的农民之间的一场血战。倒霉的农民失去了自己所有的亲人，并成了一个独居修士。在结局中占上风的悲喜剧怪诞手法的特点使作品具有忧郁色彩。在以喜剧色彩描述农民生活的同时，维滕威勒尔绝对没有嘲笑农民。长诗的意义是被清晰地反衬出来的：骑士比武和骑士风度的时代已一去不复返了，市民和农民有别的任务和理想。

德语文学的中世纪时期以维滕威勒尔的《戒指》而告终。这一时期快结束时，瑞士与帝国的政治决裂已彻底成定局，但与德国的精神联系仍旧是德语州的文化生活的重要因素。假如说民族意识的增长在讽刺劝谕性文学作品中似乎是从内部以独特的冲突和民族性格被刻画出来的，那么为争取自己权利而斗争的瑞士城市和乡村公社的梦想就在演义作品和民间英雄歌 ·210

间口头创作中表现出来。

3. 法语文学

中世纪行将结束时，瑞士法语州的文学是在与法国文学的联系中得到发展的，“瑞士的”特点并不具有优势。大部分瑞士文学家供职于邻近的伯爵领地和公爵领地（勃艮第、萨瓦）的领主。民间创作在书面文学中有所微弱表现，并渐渐地被发展中的城市——日内瓦、洛桑（沃州）、内夫施特利、弗赖堡的诗歌和小说所取代。

中世纪最后一个阶段的标记是精神生活的活跃和前文艺复兴的一些进展——对民族的过去和民族的风俗习惯及生活方式的兴趣在增长，对人的内心世界及其日常生活的关注在增强，对天主教的教会制度持批判的态度（日内瓦是一座主教管辖的城市，但当地的市民在为摆脱教会的管辖而进行斗争）。文化中的世俗因素的增长表现为拉丁语渐渐从文学和史料研究中被排挤出去。

瑞士城市的编年史和“地方习惯法”是用拉丁文写的；从十四世纪末起开始出现它们的法语译本、加工本和续本。这一体裁的作品中享有盛名的是让·塞尔维昂的著作。他是日内瓦的一位受人敬爱的市政官，同时又接近于勃艮第公爵路易二世的宫廷。他那本在十五世纪六十年代里创作出来的《萨瓦王朝的大事记》把历史小说和骑士小说的要素结合在一起。这一点在该书的引言中是十分明显的，引言中讲的是一位似乎生活在三世纪的王子特泽乌斯的事迹以及他对拜占庭公主的爱情。特泽乌斯的爱情猎奇故事兼有着幻想形象和骑士小说的天真的东方风格，以及城市编年史的清醒的记录特点。这一则幻想性的历史故事是用朴实的散文语言叙述的，作家需要用它来过渡到该书的真正的历史部分上去：特泽乌斯的一个儿子成了萨瓦王朝的奠基者。然而，就是在塞尔维昂的《大事记》的“历史”部分中也有不少传说故事。

如果说艺术虚构的因素在塞尔维昂的作品里经常会闯入历史叙述的结构之中的话，那么在让·班尼昂的作品中情况就刚好相反，后者在十五世纪中期对法国史诗故事进行过加工，并创作出关于菲耶拉布拉斯的散文体小说。幻想成分在这位作家的作品中是相当有限的，而他的法语比较呆板，较适宜于列举历史事件，而不大适宜于叙述查理大帝时代的半传说性英雄人物的故事；然而，情节的引人入胜是主要的：1478 年刊印的《菲耶拉布拉斯》在后来的一百年里成了出版次数最频繁的书之一。这一种读起来并不费劲的半历史小说推出了一批有才能的文学家（安里·皮尤里·德·

撒、追荐亡灵等等赚钱过日子的普通神职人员，全都遭到了嘲笑。在这里，就像在反对天主教派的拥护者托马斯·穆尔内尔的讽刺作品《故事书》中一样，亨亨巴赫奋起捍卫新的信仰——新教。

伯尔尼人尼克拉斯·马努埃尔（1480—1530）是个有影响的剧作家。这位人文主义者不仅是诗人，而且还是画家、建筑师、国务活动家。他的著作是在1522年至1526年之间的短短时段里产生出来的。宗教革新刚一实施，他就搁笔去当国务活动家，以便在实际中促进新学说的传播。马努埃尔的全部著作，无论是布道传教性的（《论教皇及其神职人员》、《论教皇和基督之间的矛盾》，1523年），还是世俗情节的戏剧（《卖赎罪券的贩子》，1525年；《巴尔巴莉》，1526年），全都是专门用来捍卫宗教改革思想和揭露天主教的。他以丰富的想象力、有教养的人文主义者的崇高精神、形式的严谨性而有别于亨亨巴赫。他在与天主教的斗争中巧妙地运用讽刺、幽默、嘲笑的手法。剧本《卖赎罪券的贩子》揭露出用钱赎罪是一种赤裸裸的骗局，剧中有一个场景特别生动：农妇们用暴力迫使卖赎罪券的人承认犯有偷窃和伪造圣遗物的罪行。《巴尔巴莉》反对修道院的生活，一个农民的女儿拒绝到修道院里去，并借助于从福音书上援引来的话在与神学家的争论中成了胜利者。

从十六世纪中期起，世俗题材和社会批判的特点几乎在戏剧中消失殆尽。雅·鲁夫（死于1558年）、格·布林格尔（1504—1575）、西克斯特·比尔克（1501—1554）的作品具有模仿性。 ·211

未被宗教改革运动席卷到的那些州里的文学生活看起来更加贫乏。这里仅限于上演复活节和圣诞节的弥撒剧，不仅回避世俗题材，而且还回避取自于《旧约》的故事情节。天主教的剧作家中可以报出名字来的有《马尔卡利富斯》（1546）和《反基督者》（1549）的作者查哈里亚斯·布列茨（1511—1570），《施洗约翰的悲剧》（1549）的作者约翰内斯·阿亚利（1500—1551），以及创作《宗教改革编年史》、政治诗歌和剧本《浪子》（1537）的最有才能的汉斯·萨拉特（1498—1561）。汉斯·萨拉特是揭露"福音派教徒"的杰出人物。茨温利通常都是他的诗体讽刺作品的攻击对象（《战争歌》、《茨温利之歌》）。他把茨温利的宗教改革的失败和茨温利的死当做一种公正的报应来加以歌颂。剧本《浪子》也是攻击宗教改革的。

十六世纪是瑞士的戏剧鼎盛期，其先决条件是宗教对抗的激化和使德语州的精神和文学生活活跃起来的人文主义思想的传播。然而，戏剧只是一个脱离了帝国的国家里所发生的那些深刻进程的表现形式之一。人民的历史和民族意识的增长也在其他体裁——韵文编年史、历史歌中，以及在民

曲中得到了体现。古代德国英雄史诗影响的痕迹在这一时期的瑞士文学中几乎已荡然无存。

十六世纪初的社会大动荡动摇了教会在瑞士的势力。城市纷纷成为人文主义思想的中心,成为新教徒的避难所。塞巴斯蒂安·布兰特在巴塞尔创作自己那部著名的讽刺作品《愚人船》;伊拉斯谟从 1521 年起也是在这里生活和创作的;造反的乌尔里希·冯·胡登在茨温利家里找到了最后的避难所;最著名的医生特奥弗拉斯特·巴拉赛尔苏斯和另一些人文主义者也在瑞士生活。乌尔里希·茨温利是杰出的瑞士人文主义者,同时也是有名的宗教改革家。他不仅创作以笔锋刚健和内容民主为特点的宗教布道辞,而且还创作战斗歌词,并为它们配曲。茨温利的宗教改革思想影响了瑞士文学,首先是影响了十六世纪的《圣经》剧。

这一时代里登上首位的正是戏剧:它成了宗教改革运动的一种有机的表现形式。在它的宗教外衣里面显露出民众的日常生活——社会生活、政治生活、战争生活。演出在公众场所——即在城市的马路和广场上进行;参加演出的是普通老百姓,表演和现实之间几乎没有差别。瑞士戏剧的特点是内涵广博、情节粗放,而不是内在论据的深刻性。人物交替登场,就迫切的宗教问题和政治问题发表意见。严肃的片断与滑稽可笑的片断轮流出现。在瑞士经过宗教改革的地区流行的是谢肉节的狂欢喜剧——即谢肉节趣剧。巴利塔扎尔·施普罗斯的政治喜剧《老少贵族联盟成员》(1513)开创了一系列的用世俗题材写成的剧本。这还不是戏剧,而是以日常生活为题材的戏剧性对话,它是适合于狂欢节演出的形式的。

十六世纪的瑞士文学分两个时期——1531 年的《卡佩尔和约》之前和之后。第一时期是积极的宗教改革活动和戏剧高度发展的时期,出现了这种体裁的大师,诸如亨亨巴赫、马努埃尔以及他们的天主教对头汉斯·萨拉特。改革失败后,政治积极性衰落了,而戏剧也与它一起衰落了。因此,接下来的一个时期的标志就是确认已经获得的阵地,这种确认渐渐地转化为十七世纪的精神麻木状态。

巴塞尔人帕姆菲卢斯·亨亨巴赫(1480—1526)是宗教改革时代的一位天才的剧作家,著有反映瑞士现实生活冲突的戏剧《这世界的十个年龄》(1515)和《独居修道士》(1517),以及流行喜剧《通奸犯的牧场》(1521)——一部针砭风气败坏的俏皮而又刻薄的讽刺作品。该剧还没有真正意义上的情节,但人物的迅速更换和逗人乐的滑稽情节(描述爱情节,在这一节日上,维纳斯借助于小丑和交际花"驯服"各个阶层的代表们)使剧本具有动态和戏剧化的紧张性。在亨亨巴赫的诗体讽刺作品《贪吃死人的饕餮之徒》(1522)中,全体教士——从教皇到那些靠给死人举行教堂葬礼、做弥

里夫、尤格·德·皮耶尔等），这种小说的传统在十六世纪被瑞士的许多历史编纂学者加以发展，其中的首位人物就是博尼瓦尔。

十五和十六世纪时，瑞士的抒情诗歌比散文更依附于法国文学。在这一时期里，瑞士只出了一位有影响的诗人奥顿·德·格兰松（约1330—1397年）。格兰松走遍了不少的欧洲城市，曾供职于爱德华三世的宫廷，1389年当上了萨瓦伯爵的谋士。格兰松是按骑士的方式去世的：高龄诗人在法定的决斗中被击落马鞍，并当着萨瓦宫廷全体人员的面咽了气。格兰松推行中世纪的马绍学派的抒情诗的典型体裁，写过抒情叙事诗、双韵短诗、幽怨的情诗。有时候他能找到一个成功的修饰语，真实地表达出爱的情感，这种情感有时是透过诗歌的老一套结构流露出来的。诗人是个崇拜女士的歌手，他唤起了克里斯蒂娜（比萨的）的赞许，她回忆过"善良和勇敢的奥顿·德·格兰松"。傅华萨的赞扬、乔叟把格兰松列入"法国诗歌之精华"的评价，看起来好像还是有点夸张的。

·212

十五世纪的瑞士抒情诗具有模仿性质。尽管法国诗人马登·勒弗朗居住在日内瓦湖畔，但也于事无补，因为他没有能让日内瓦居民爱上诗神缪斯，不过他在日内瓦住了将近二十年，并积极参与了该城的文化生活。

在中世纪末的罗曼语族的瑞士，最民主的、与当地风尚紧密相连的是道德剧、神秘剧和讽刺闹剧，它们都是在城市和大村镇里上演的。剧本的选题是传统的——主要是把《新约》的故事情节改编成剧本。在讽刺性剧本中，僧侣们经常被描绘得很丑恶。一直到加尔文出现之前，戏剧在日内瓦始终是受人欢迎的。在演出以及戏剧化的游行中，占着越来越重要的地位的是日常生活事件，根据《圣经》改编的剧本夹杂着许多对当前迫切问题的暗示，并反映着城市的日常生活。戏剧作品里充满政治问题、宗教论战。例如，讽喻性的《关于基督教疾病的道德剧》（1533年出版）就是如此。它的作者是纳沙泰尔的神甫托马（或马蒂）·马林格尔（十五世纪末至1562年），他还写过一本歌集和几篇论文。在《关于基督教疾病的道德剧》中，从观众面前一一走过的人物是信仰、希望、善良、基督教、伪善、罪孽等等。同时，我们在剧中人物中间也找得到十分真实的医生、药剂师、仆人。像在中世纪的剧本中一样，在马林格尔的《关于基督教疾病的道德剧》中，朴素的讽喻是与日常生活的细节结合在一起的。瞎子和他那个代表普通老百姓的向导的那场戏，或者是给基督教把脉和研究其尿液的医生的那场戏，都是如此。托马·马林格尔在剧本中采用的是陈旧的艺术手法，但他的思想基础是新的。按作者之见，究竟是什么东西在危害基督教呢？答案就是罗马天主教教会的腐败。《关于基督教疾病的道德剧》的反天主教的，甚至是反教会的倾向性，以及它的宗教改革精神都是很明

显的。

十六世纪二十至三十年代里的一场新教运动在罗曼语族的瑞士也取得了一定的成绩。在这一时期进行活动的是皮耶尔-罗贝尔·奥利维坦(1506—1538),他于1535年在纳沙泰尔出版了自己翻译的《圣经》,这一译本成了瑞士新教徒在将近两个世纪的时间里使用的案头书。然而,无论这一译本的意义有多大,给瑞士西部地区介绍新教的主角并不是奥利维坦,也不是醉心于通灵术的阿格里帕·冯·内特斯海姆(1486—1533)。达致这一成就的是出生于诺伊昂的法国人让·加尔文(1509—1564)。他于1536年到达日内瓦,当时那里已确立了温和的茨温利派宗教改革:废除了许多教会职务、偶像崇拜、有利于教会的繁重的苛捐杂税。加尔文开展工作的基础已经打好了:在他之前在这里布过道的是他未来的战友——天才的演说家和雄辩家吉约姆·法雷尔(1489—1565)、皮耶尔·维雷(1511—1571)、安图安·弗罗曼(1509—1581)。加尔文领导了这场运动,他的学说变成了一个严谨的理论体系,按恩格斯的话来说,它符合"当时资产阶级中最勇敢的人的要求"①。加尔文的文学造诣、准确的用语、通俗易懂的表述思想的方法起了不小的作用。加尔文受过人文主义教育,精通古典拉丁语。然而,他并没有刻意去模仿西塞罗和贺拉斯,而且对人文主义社团持否定态度。多神教的古希腊罗马文化对他来说是可恨的。他竭力想在自己的第二故乡推行基督教初期的艰苦朴素精神。加尔文是个有经验的善辩者、非凡的演说家,但是在他的布道辞里严谨的逻辑常常代替了灵感的激情。因此,加尔文的拉丁语和法语的散文作品中的形象是贫乏的,他的散文作品显得有点枯燥乏味。明达的博叙埃准确地把加尔文风格称为"郁闷的"。加尔文的著作影响了远远超出日内瓦地区的法国的雄辩术和哲学散文作品的发展,而他的思想则被法国的胡格诺派新教徒当做了武器。

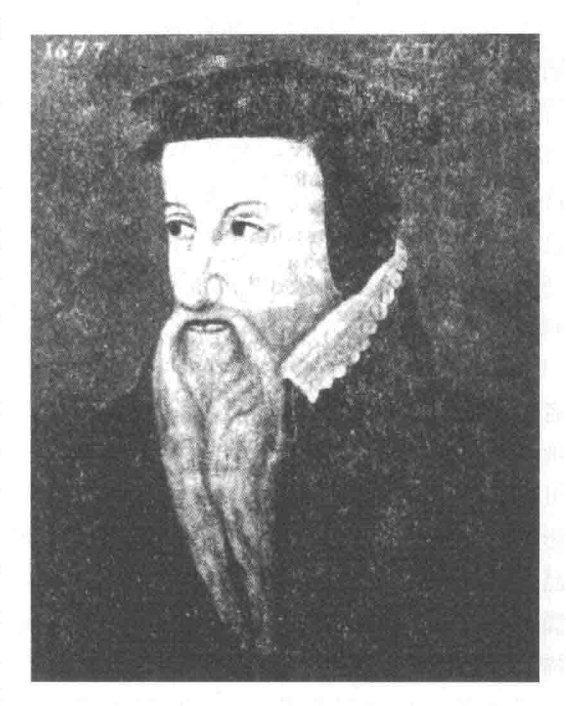
213·

宗教改革家加尔文在国内给予文学和戏剧以从属地位。他与天主教艺术的种种表现形式作斗争,因为这种艺术是历经数世纪形成的,内含不少远离教理教义的戏剧演出因素。加尔文实际上成了一个狂热迫害艺术和思想自由的人,有时候还用类似于宗教裁判所火刑的做法使新教的日内瓦蒙受耻辱。在最初一段时期里遭禁的是宗教神秘剧,以及消遣性的、内容滑稽可笑的剧本。人文主义的"学术性"戏剧也得不到鼓励支持。允许上演的剧本都是纯宣传性的,并且是从新教立场出发写成的。不过,日内瓦的

---

① 《马克思恩格斯全集》第22卷,人民出版社1965年,第349页。——译注

戏剧家们都力求在自己的剧本中突破宗教教条的框框。罗曼语族的剧作家中最有才华的一位是特奥多尔·德·贝兹(1519—1605),他像加尔文的许多战友一样是迁居到日内瓦的法国人,亦如欧洲各国中摆脱天主教恐怖统治的新教徒一样。



特奥多尔·德·贝兹肖像
不知名艺术家　十七世纪　日内瓦博物馆

贝兹是日内瓦共和国最全面的作家。早在法国时,他就出版了一本拉丁语爱情诗集。他在瑞士时期的创作是由悲剧《亚伯拉罕的祭品》(1550)开创的。这部以《圣经》情节写成的剧本中,一直都显露出影射与贝兹同时代的一些事件的暗示。然而,剧本的轰动性并不在于这一点。他以亚伯拉罕为例表明为新教的上帝服务有多难,这种服务需要有多么完整和坚定的精神。作者竭力设法以亚伯拉罕的形象来概括新教的理想性代表的特点。冲突的基础是感情与可归结为绝对服从上帝使命的那种义务的碰撞。悲剧的感染力就在于它描绘出一个非凡的、坚定的思想斗士。这一形象中体现出了剧作家的道德理想。然而,对于贝兹来说,道德和审美方面的因素并不存在于为上帝服务的思想之外。在贝兹的作品中,信仰上帝、服从上帝意志的布道说教使亲身经受加尔文学说之禁锢影响的主人公具有意志薄弱和悲观消极的特点,这就是该悲剧的不足之处。

继贝兹之后的加尔文宗的戏剧作品转向了《圣经》情节,让这些情节为确立新信仰而服务。加尔文阵营的著名剧作家有路易·德马休(1523—1574)和让·德·拉泰伊(1540—1608)。但是他们并不像当过共和国国务活动家的特奥多尔·德·贝兹那样与日内瓦生活息息相关。他们的创作在较大程度上可被归入法国文学史。

出自于贝兹之笔的还有赞美诗的译本和几部不那么重要的诗歌作品。它们全都是这样或那样地献给宗教题材的。这本来就是加尔文时期的瑞士所具有的一个特点,当时的诗人——米舍尔·罗泽(1533—1613)、约瑟

夫·杜申(1546—1609)、布勒兹·奥里(1528—1595)——都没有超越宗教题材的界限。散文作家贝兹的遗产极为丰富。他的书是专门用于捍卫和宣传宗教改革思想的。贝兹的布道作品很重要,他的历史著作——三卷本的《法国的被改革教会的宗教史》(1580)和简短的《加尔文生平》(1564)出了许多版。报出《堪称光荣的男子汉们的真实写照》(1580)这一书名也是很恰当的,它是用拉丁语写成的,但过了一年后就被古拉尔译成了法语,并在新教徒中间很受欢迎。贝兹也是个非凡的讽刺作家,一度有许多匿名的讽刺作品被认为是他写的,例如,尖锐的小品文《法国人及其邻居的闹钟》(1574)或辛辣的《一个病人和一位没有被好好医治的教皇的喜剧》,其实后者的作者是讽刺剧作家康拉德·巴迪乌斯(1510—1568)。人们较有依据地认为用夹杂着许多外国词语的拉丁语写成的俏皮的小品文《僧侣团首领贝内迪克特·帕萨万特的一封信》是贝兹写的,该文中有着《愚人书简》的影响。贝兹的《教皇统治的世界地图的历史》(1566)是一部尖刻的讽刺作品。作者嘲笑天主教仪式和教会体制的各种不同成分,并以某些加入"充满快乐、财富、娱乐和庆祝活动的"新王国的外省为托词描述这些成分。在描写全民性的暴食暴饮中,在叙述那些储粮装得满满的储藏室、那些正在烤煮各种食物烧得很热的火炉、那些蒙着多年积尘的酒桶的故事中,感觉得到拉伯雷的影响。

214·

从十六世纪中期起,在抒情诗中也好,在戏剧中也好,在讽刺作品中也好,神学或历史的散文作品就更不用说了,加尔文宗的思想影响都是起决定性作用的,这一点最终导致瑞士文学走向了衰落。那些逃到日内瓦来的胡格诺教徒,例如阿格里帕·多比涅,在城市里都感到既孤独又苦闷,他们的创作并没有成为瑞士文学进程的一个组成部分。

只有为数不多的瑞士作家得以在加尔文的专制独裁环境中保留住精神上和创作上的独立性。弗朗索瓦·博尼瓦尔(1493—1570)应当被归入这一行列,他出生在日内瓦附近,是拜伦笔下的那位"希隆的囚徒",他没有被萨伏伊的查理二世的监狱所摧毁,并在自己的创作中继续着祖国的艺术传统。博尼瓦尔的诗歌遗著为数并不多,他主要还是以历史编纂学家身份而著称。博尼瓦尔在自己的《日内瓦编年史》中充当的是拥护以经选举产生的最高机关为首的民主国家的信徒。博尼瓦尔的这本书(顺便说一说,加尔文不准此书付印)是瑞士文学的一部很有趣的古文献。它以典型的沃杜阿兹式幽默而令人注目,书中有着该州居民的生动用语,转述的则是当地的传说和传奇故事。不过,博尼瓦尔没有继承者,十六世纪的当地文学传统在他身上中断了。

第六章 法国文学

1. 十四世纪至十五世纪上半叶的文学

十三世纪时，法国文化在西方的文化之中仍居领先地位。它已呈现出早期人文主义倾向。这种倾向与西格尔的活动及让·德·墨恩的创作有关，对本民族的发展和其他国家的文化都有影响。但丁的导师布鲁内托·拉蒂尼把法国文学的传统引进意大利，而法国君主们的反罗马教皇政策影响了《神曲》作者政治观点的形成。

在十四世纪至十五世纪前半期，法国文化在"百年战争"(1337—1453)和激烈的社会动荡中发展。然而，这并未使社会结构和意识形态发生决定性的变革。由于不具备与之相适应的社会经济先决条件，法国没有产生质的飞跃。况且，正是在法国，中世纪的文学传统非常稳固和强大，所以在十四世纪至十五世纪前半期，逐渐形成中世纪文学独特的繁荣和富有成果的文学演变的新阶段。忽视这一阶段有新的倾向是错误的，中世纪文学的规范和形式，尤其是把寓意笔法和道德说教进一步巩固和归纳毕竟是这阶段的成果之一。

这些并不意味着，十四世纪的文学与十三世纪的文学毫无相异之处。市民文学的比重日益增强，它不仅仅使骑士文学退居次要地位，而且在借用后者的诗体和诗的外形的基础上，本身起了变化，获得新的质量。骑士文学和市民文学的对立在十四世纪采取不同的，更为隐秘的形式。城市成为封建皇室居住的地方和主要的文化中心。城市里不仅兴起新的文学作品，还产生了新科学的萌芽。新科学已经开始同中世纪经院哲学宇宙观的科学基础进行断断续续和小心翼翼的斗争。这一点，是威廉·奥卡姆的法国弟子们的一大功绩。他们与自己的英国同行们不一样，接受了老师的哲学的进步部分，摒弃了形式主义部分。奥卡姆的继承者约翰·布里丹(1300—1359)主要研究自然哲学。他的"阵发"论、脉冲论，比别人先想到惯性定律，奠定了机械论的基础，而应用于天体运动上，则开研究天体力学之先河，为哥白尼和伽利略的发现准备了条件。另一名奥卡姆的继承者尼古拉·奥特连古尔(约十四世纪中叶)号召直接研究自然，从事原子理论研究。查理五世的教师和顾问尼古拉·道雷兹(1320 后—1382)的活动特别重要。他发展和加深了布里丹的天体力学研究，继续他的对亚里士多德主义(学派)的评论，成了这位古希腊哲学家著作(他读的还是拉丁语作品)的勤奋的宣传鼓动家。

尼古拉·道雷兹属于接近宫廷并且在十四世纪期间不断扩大的知识分子集团。当时法国的君主们越来越依靠被称为“法律家”的精通天主教宗规法及神学等方面的学者。这些学者对古希腊罗马文化的兴趣虽不及他们的同时代人彼得拉克、薄伽丘广泛,但仍然可以看作是人文主义的最初萌芽。皮埃尔·贝尔西奥翻译了李维乌斯的作品;洛朗·德·普雷米埃弗翻译了西塞罗和薄伽丘的作品。法国最早研究古典拉丁语的学者之一,教会传教士让·热尔松(1362—1429)的活动令人瞩目。属于这个集团的还有菲利普·德梅齐埃(约1327—1405年),他接受了意大利人文主义的影响,第一个把彼得拉克著作译成法文。市民知识分子界是新文化的堡垒,他们同宫廷有某种程度的联系,但主要是同那些摆脱教会庇护的较“年轻”的大学有联系,如在奥尔良、里昂、格勒诺布尔、佩皮尼扬、昂热等地,那里的经院哲学没有像在索邦神学院根深蒂固。未来人文主义学校的雏形,世俗的市民学校也产生了。对于世俗化的渴求贯穿着整个这一时期。拉丁语地位减弱,翻译人数急剧增加,世俗科学脱颖而出。

在十四世纪末至十五世纪初的政治危机环境里,历史哲学思维得到发展,这在用法语(儒安维尔、傅华萨等人)写的历史散文作品的空前繁荣中体现出来;政论作品、政治演说术和公民法学都在发展。诗歌里(如阿兰·夏蒂埃等人的作品)充满了政论文体和纯粹的政治内容,同时这些诗歌里民间创作的有益影响也加强了。

这时候,意大利对法国文化的发展起了众所周知的影响。意大利的书籍传入法国,同时法国的科学推崇意大利的人文主义者,如彼得拉克。外国的土地吸引着法国的旅行家:儒尔丹·德·塞维拉就长途跋涉到过印度。

在十四世纪,甚至十五世纪,文化毕竟仍然保持着中世纪的特征。以前一个时期的市民文学形式继续流传。借助韵文故事集不断的普及,兴起了有关日常生活中逸闻轶事的口头创作,并在十五世纪中叶用书面文字记载下来。宫廷骑士小说间或带有讽刺性摹拟的性质,而且逐渐演变为类似于“民间创作”的作品,大多是有惊险情节和神奇色调的散文小说。

文化的普遍世俗化明显地表现在戏剧中。从十三世纪起半宗教剧开始用口语替代拉丁语,剧团组织摆脱了僧侣的控制。在十四和十五世纪,学生和市民行会成员加入了戏剧活动。于是形成了半业余半职业剧团,它们在许多城市里纷纷成立,并且不顾教会迫害,一直存在到十七世纪初期。在十四世纪开始出现了综合的戏剧形式,称为宗教神秘剧。最初的剧本就是把基督的生活轶事搬上舞台,因而叫做“基督受难”系列剧。后来,神秘剧吸收了《圣经》中其他题材。宗教神秘剧规模宏大(其中有些长达五万行

诗句),往往需要上演几天或一个星期。由庞大的团体上演的宗教神秘剧实质上是集体的创作,原因是要使老的剧本去适应演出城市的需要和条件。只有少数剧本是由一个人编写的。 ·216

阿尔努·格雷邦(1420—1471)是宗教神秘剧作家中最有才华的一个,他还是音乐家和神学家。他创作了两个剧本:《基督受难》和《圣徒行传》。《基督受难》最著名,约于1450年上演。剧中加进了《旧约》故事,如亚当和夏娃、该隐和亚伯的情节等。这仿佛是一部耶稣受难的历史。赎罪思想贯穿全剧,赋予全剧以一种统一感。虽然格雷邦的剧本里总的调子相当多样化,但是它和别的神秘剧不同,很少有纯粹的滑稽场面。基督受难及哀悼基督的场面同日常生活情景交织在一起,如描写士兵为抢夺基督的衣服而争骂。场景交替有明显的计划,生活细节为强调主要情节的崇高目的服务。格雷邦的诗句具有音乐性,群众场面也不例外,如牧人朝拜一场,每个新角色出场,都要重复上面角色台词的最后一句,这就赋予舞台以多声部音响效果和独特的韵味。作者具有描写人物性格的才华:他成功地塑造了基督、圣母玛利亚和希律王的形象,揭示了犹大在叛卖后的心情,以及他同绝望之神对话时的内心矛盾。

让·米歇尔所作的神秘剧于1485年在昂热上演。作者对日常生活更感兴趣,而且不乏幽默的场景,例如玛利·玛格达丽娜以自己的搔首弄姿去诱惑基督的情节。取材于《旧约》或圣徒传的神秘剧流传较少。把古希腊罗马的神话传说搬上舞台的尝试值得注意。我们指的是雅克·米莱(1428—1466)的《特洛伊的毁灭》,该剧于1452年左右在奥尔良上演。民族历史事件同样也是这类戏剧的题材。有资料证明,1470年上演过《圣徒路易传记》,1483年上演过描写民间女英雄贞德的《奥尔良之围》。

中世纪晚期,法国的戏剧剧目已不局限于清一色的宗教神秘剧。在十四至十五世纪,道德剧,即小规模的伦理内容(题材)的讽喻戏剧在城市里获得了成功。这些剧本的情节只环绕在一个问题周围,人物虽然多少已经具有个性,但描写得还很幼稚,主人公身上的情欲(吝啬、贪欲等等)和剧中人物一起在舞台上现身说法。

道德剧的内容都是警世的寓言故事。剧本宣扬恭顺和温良,因为这才符合这类戏剧的劝善惩恶的任务。属于此类道德剧的有安德烈·德·拉维纳的《盲人与瘫痪女》(1496)、《正道与斜道》(1439)。大部分道德剧希望在多变的世界中寻求平稳,把"公正"和小市民敛财的欲望调和起来。道德剧创作了各种不同的"脸谱",如狂妄自大者、吝啬鬼、色鬼等,任何一出戏都可以套用。寓意手法的采用又使道德剧有可能反映当时大众关心的问题。乔治·夏特兰(1403—1475)的《巴塞尔宗教集会》(1450)就是这样的道德

剧,剧中登场的有“宗教集会”、“教会”、“世界”、“公正”、“异端”、“法国”等等。因此道德剧不仅反映了古希腊罗马市民阶层的道德观点,也反映了当时所有人的愿望和关切。道德剧证实了十四世纪,特别是十五世纪的制度和时代意识的一些进展。尽管它们占领着整个十六世纪的舞台,毕竟依旧是典型的中世纪戏剧风格。

另一种在中世纪晚期广为流传的戏剧种类是讽刺喜剧。讽刺喜剧在某种程度上同道德剧相似,因此若干剧作很难划归某类体裁。讽刺喜剧充满了不可遏制的欢乐,谢肉节和狂欢节的粗鲁的插科打诨。讽刺喜剧作者摒弃了道德剧的讽喻,描写的是社会(各阶层)的典型,而非心理的典型。最早的讽刺喜剧出现于十三世纪(《童子与盲人》),个别的小型讽刺喜剧作品产生于十四世纪。但十五世纪后半期和十六世纪,讽刺喜剧艺术达到鼎盛时期,成为早期文艺复兴的现象。

在十四和十五世纪,文学中占主导地位的依旧是抒情诗。人们评述十四世纪的抒情诗时,有时责难它有形式主义倾向。实际上,在纪尧姆·德·马绍及其一派的创作活动中,诗学成了独特的科学,被称为“第二雄辩术”。但大诗人们并未因之失去深度和真诚,而由于在严格保持诗歌分节的同时探索丰富的韵脚,诗句显得绚丽多姿,甚至略带几分雕琢,恰如工笔描画的时代缩影。华美的形式紧紧结合情节的描绘,融成牢不可破的整体——多彩、飘逸的诗篇。诗学同雄辩术结合一体反映了文学家——多半是平民,而不是贵族出身的学者、公职人员——社会地位有所提高。

十四至十五世纪法国抒情诗的特征之一是同音乐的联系,即同多声部的发展以及同音乐形式多样化的联系。许多诗人留下了音乐作品和有关音乐的论文。十四世纪的音乐理论同“新艺术”相联系,让·德·缪尔、让·德·格罗什还有稍晚些年代的尼古拉·道雷兹(《论质的外形》、《论单声的划分》)等人的论文也涉及诗歌作品。研究经文歌的理论就是研究声乐艺术的形式。它使人们可以从发声音韵角度去研究诗歌作品。这种对于诗歌音韵方面的兴趣和对于一些封闭的形式——(叙事诗)巴拉达诗[①]、回旋诗、两韵短诗——的重视有着联系。这些诗歌都建筑在严格的韵律结构、精确固定的韵脚交替、叠句、音和词义的重复上。除了抒情诗各种形式被归纳为几种类型外,作品的题材也起了若干变化:爱情或宗教的主题失去了宫廷骑士文学或宗教文学的性质,抒情诗对于现实生活变得敏感起来。十四世纪和十五世纪的回旋诗和巴拉达诗中,往往包含、反映了当时发生的事

① 巴拉达诗,又译联韵诗。——译注

件。然而广泛的"丰富情节"并没有淹没抒情诗的个性因素。不过，法国诗人的个性因素尚不及意大利"温柔新体"诗人和以后的彼得拉克派诗人那样鲜明和激情奔放。

在十四世纪众多的诗人里，首先应推崇菲利普·德·维特里(1291—1361)。彼得拉克虽然责备他不够尊重意大利文学的经验，但仍认为他是法国最优秀的诗人。菲利普还写过历史论文和音乐技巧论文(《新艺术》、《对位艺术》)，被人称为"世界音乐家之佼佼者"。

纪尧姆·德·马绍(约1300—1377年)是十四世纪最有影响并自成一家的法国抒情诗人，虽然诗人的博学有时代替了灵感，而技巧的圆熟则代替了真实的感觉。马绍写过叙事诗、回旋诗、两韵诗，也写经文歌。他善于使骑士文学风格的爱的呻吟具有可信的心理依据，把修辞规范、中世纪的宗教信念与真实地描写现实巧妙地结合起来。马绍的抒情诗的特色是知识渊博，预示着法国文艺复兴时期的人文主义者的探求。诗人喜欢炫耀自己的古希腊罗马历史知识，或创作复杂的神话形象。他的现实政治题材的作品，包括《攻占亚历山大》(1370年后写成)在内，艺术手法非常精巧。虽然在《攻占亚历山大》一诗中，马绍稍稍出人意料地显示出往昔的骑士歌手的风格，不过，类似的情况是完全符合当时的时代特点的。

通常认为在1361年至1365年间，日见衰老的老诗人热恋着十九岁的香巴尼姑娘贝洛娜·达玛蒂埃。这段恋情使马绍创作出一生最真挚的作品《真实的故事》。这部诗体爱情故事里插入许多写给情人的充满激情和绝望的信。在诗中引入散文体裁的信是大胆的手法，最近几百年的法国文学中无此后例。

马绍的创作表明，在规范的、封闭的诗歌形式中仍旧蕴含着抒情的潜力，虽然他还无法摆脱中世纪诗歌的劝善和讽喻。"马绍派"和几乎所有十四至十五世纪的法国诗人都不断研究由马绍的臻于完善的抒情诗的形式；他们使用马绍语言模式，也不曾越出后者世界观的范畴。

马绍的继承者是厄斯塔什·德尚(1346—1406)。他在很大程度上是属于另一个时代。他生于克雷萨溃败那年，生命的最后十年又处于查理六世昏庸无道的统治下。德尚的抒情诗反映了灾难深重的"百年战争"：不光彩的胜利和痛苦的失败、人民的反抗和封建集团的野蛮争夺。德尚推行马绍的诗歌形式。他是学者，"教士"，鄙视一知半解的诗人。但这是中世纪的学识，离熟知罗马诗人的马绍的渊博很远。虽然德尚精于辞藻，写下了不少巴拉达诗和回旋诗，但他并非音乐家，诗的音律对于他不具有特殊的意义。他在自己晚年的论文《歌曲、联韵诗、两韵短诗及回旋诗写作艺术》(1393)中提出了自己的诗歌观点。在他的创作中爱情诗所占比重不大。

·218

但是他的爱情诗对富有传统性的题材进行了开掘。他的许多诗歌体现出他对祖国的热爱和对巴黎的真挚赞美。在吕特伯夫和让·德·墨恩之后，德尚以其创作又一次在法国诗歌中展现出都市日常生活的朴素世界。上百首联韵诗、两韵短诗和回旋诗交织的时代生活画卷绝不逊色于其他历史著作。诗人不是冷漠地记录亲身的见闻和感受，他对一切都加上自己的评价，时而冷嘲热讽，时而愤怒斥责。他始终把自己，即作者的“自我”放在作品的中心。

在德尚的巴拉达诗中可以听到对于战争带来的饥馑和破坏的怨言。他甚至直率地谴责掌权者掠夺人民和贪得无厌地出卖王国的利益。与此同时，他还讽刺地描绘宫廷习俗，揭露妇女“自古以来的水性杨花”、司法界的贪赃枉法和僧侣的无知。德尚晚期的诗作思考时代的陋习在某种程度上超越了维永：

失去了理智的光辉胜利，
世界沉沦了，世风日下，
我们正冲向不可知的深渊，
时光会掩盖痕迹，
没有男友、没有女伴。

德尚的创作反映出生长在都市，思想上同王权的统一使命相联系的知识分子的情绪。作品显示出公民感、关注国家和人民利益等特点的倾向。

这一时期另一个继承马绍经验的文学派别是代表贵族阵营的诗人们。其中最著名的是让·傅华萨(1337—约 1414)。他的活动是多方面的。他为大封建主服务，完成他们的嘱托。他仿照兰赛罗塔①的历史写过一部名为《梅里阿多尔》的长篇小说。他一生的最大业绩是完成了包括法国 1328 年至 1400 年历史的多卷本《编年史》。

《编年史》第一卷(1379)以手抄本广为流传，它反映了作者的亲英情绪，这与他在英国宫廷生活过(1361—1367)有关。接下来的两卷就已经有亲法的倾向了。作者之所以比较轻易地改变自己的立场，因为他理解祖国和民族是故乡和供养他的宗主。诗人真正的“祖国”是骑士国家及其法律、习俗和享乐。傅华萨作品的主人公参与的似乎不是战争，而是豪华的骑士比武。他笔下的“百年战争”不像是导致骑士制度崩溃的阿赞库之役，倒像

① 法古代一战场。——译注

是体现忘我精神的节日。作品中战争和搏斗的画面色调鲜丽、多姿多彩。虽然作家也追求真实性，但是恣肆的想象力和极力铺陈使他的《编年史》失去了完美的历史性。

傅华萨虽是编年史家，但是文章却具有诗人的才华。其实他在成为史学家前即开始写诗，写了整整一生。他仿佛不愿承认生活已经发生变化，继续“唱老调”，讴歌决斗和向盛气凌人的女人献媚，虽然他也叙述过自己真实的爱情，也幽默地写过自己放荡不羁的生活。一系列这类诗歌，如《马与灵猩的争论》或《旅游斗篷》，格调和韵文故事相近。诗人其余的作品，包括《爱的征服》，更为精雕细刻，但是其中不乏骑士文学的俗套，却正是诗人郑重借鉴的结果。

一大群宫廷诗人，主要是业余爱好者，以傅华萨为榜样创作了爱慕远方美女的骑士诗歌。这些诗由菲利普·达尔图瓦伯爵的总管大臣，有才华的诗人让·德·圣皮埃尔（死于1396年）编成《巴拉达诗一百首》出版（1389）。

克里斯蒂娜（比萨的）（1364—1431）完全在不同的条件下进行写作。她原籍意大利，观点和趣味却同法国女人一样。她的创作处于百年战争最残酷时期，当时法国对英国战争的失利导致了内战。宫廷星相家的女儿克里斯蒂娜受过良好教育，熟知罗马文学，对但丁、彼得拉克和薄伽丘的著作手不释卷。她是法国首批受意大利文艺复兴影响的作家之一。克里斯蒂娜的人文主义倾向表现在介入《玫瑰传奇》的争论中。为此她写下了《致爱神》（1399）和《玫瑰传说》（1400），捍卫了妇女要求平等权利的思想。克里斯蒂娜的一系列论文都涉及妇女教育问题。

克里斯蒂娜是个职业文学家，靠自己的笔墨为生。她曾聘人手抄了自己的作品并附加插图，献给著名的藏书家贝利公爵和伊萨贝拉·德·巴伐利亚等人。克里斯蒂娜以充满真情的诗句描述了年轻的寡妇手抱孩子，为了取悦身居王位的庇护人而被迫写作的悲惨境况。

克里斯蒂娜的诗歌悲剧性强，但这种悲剧因素是斯多葛主义的（难怪她常求助于罗马哲学家塞涅卡的思想）。克里斯蒂娜的抒情诗的强烈个性特色表现在突出妇女、母亲、寡妇的内心；这特点成为一种艺术原则，反映了女作家的社会立场。在她的诗中，无论是历史题材（如《查理国王的善行》，1404年），还是时事评论（如《内战之苦难》，1410年；《贞德故事》，1429年）都体现着公民的自觉。她的伦理哲学著作及颇具薄伽丘遗风的作品《妇女城》和《三个善者》都反映了由战争灾难引起的爱国热情。在后两篇作品中女作家描绘了和平生活的图景，指出妇女在家庭和社会中的作用，号召她们争取自己的权利，关心自身的教育。在哲学心理长诗《学海无涯》和《命

运多变》中女诗人叙述了在她困难的道路上鼓舞她的不仅是教会长老和古希腊罗马哲学家们的作品，而且也包括意大利诗人的作品。不过，热衷于讽喻和醒世劝善使克里斯蒂娜和她的同代人作家一样与文艺复兴运动之间有着一层隔膜。

当时最有才华的诗人是阿兰·夏蒂埃(1385—约1434年)。他出身于富裕的市民，担任过国家高级官员。他受过良好教育，尝试过用法文及拉丁文写作散文。他努力步西塞罗、塔西陀之后尘，而不盲从中世纪的经院哲学家。诗集《四夫人书》(1415)和《残忍的美女》(1424)为他带来声誉。前一部作品叙述了几位贵妇间的争论。她们失去了情人，每人都认为自己最不幸。这在骑士文学的争论模式中注入了现实性。如果说两位贵妇是被抛弃的，则另两位痛哭的是自己的骑士在阿金库尔之役中的被俘和阵亡。在夏蒂埃的散文集《四种语言的谩骂》(1422)中，战争灾难题材得到了鲜明的再现；法兰西、人民、骑士和僧侣都在议论把国家推向灾难的根源。长诗《残忍的美女》实质上宣扬一种新的，同人的内心品德而不是同人的社会地位相联系的骑士精神。这样深刻而严肃地对待爱情，对待爱情使心灵升华的作用以及对当时来说已颇为细腻的爱情心理分析，说明了夏蒂埃是文艺复兴的前驱。

马绍—德尚的创作传统的发展，最后以夏尔·奥尔良公爵的创作为终结。他是十五世纪前半期最有才华的法国诗人。

夏尔·奥尔良公爵(1394—1465)度过了充满不幸和绝望的急风暴雨的一生。他受过出色的教育。在父亲路易一世(奥尔良公爵，瓦卢瓦的)的熏陶下具备高雅的鉴赏力，喜欢高朋满座、纵谈阔论。从意大利血统的母亲瓦伦丁娜·维斯康蒂那里濡染了对文学及古典文化的爱好。他精心钻研拉丁文和古典作家，熟读薄伽丘和彼得拉克的作品。在被英国人囚禁期间他同乔叟的孙女艾丽丝·苏福卡十分接近，熟悉了她祖父的著作。书籍可以算是他生活中最忠实的伴侣了。与自己在布鲁瓦城堡的藏书分手时他失声痛哭，其悲戚不亚于离别自己年轻的娇妻和祖国。

奥尔良公爵很早就对文学产生兴趣，但是俘虏生活才把他造就为一个真正的诗人。不过，在阿金库尔战役前(1415)他也写过少量典雅的保持马绍—德尚风格的巴拉达诗和短诗。阿金库尔战役后他开始了没有尽头的俘虏生活。他时而绝望时而又出现获救的希望，就这样苦度着不自由的岁月，诗歌成了抚慰他心灵的清泉。

奥尔良公爵描绘悲惨的事件，然而同时他的抒情诗里有一股出人意料的悠然自得的气息，其原因在于他对传统的依赖，诗人自身固有的世界观和对法兰西命运所抱的信心。他的抒情诗不仅在形式上(巴拉达诗、短歌、

· 220



夏尔·奥尔良公爵和玛丽亚·德·克莱芙
壁毯　十五世纪　巴黎装饰艺术博物馆

"悲歌"、回旋诗等等），而且在题材上也是传统的。他在英国所写的巴拉达诗和短歌中赞美了自己的妻子，仍用中世纪游吟诗人惯用的"想思"变调写成。奥尔良公爵确实爱着长久别离的妻子，因此他的忧伤是真诚的。无法回到爱人身边使得诗人对妻子的青春和美貌的传统赞扬带有哀歌的伤感色彩。他再也没有与自己的妻子重逢。诗人得知妻子去世后（1434）所写的巴拉达诗中充满了出自于内心的痛苦。

稍晚一些时候奥尔良公爵在英国创作的一系列短诗反映了他对一位英国年轻姑娘的爱情。这女子大概是艾丽丝·苏福卡。这段爱情使诗人的调色板焕然一新。形象的词汇中"无忧无虑"这一寓意是理解他后期抒情诗的一把钥匙。有时人们指责他生活于"百年战争"时代而很少描写战争，没有表现"战场杀戮"。或许这与年轻的奥尔良公爵在首次大战役中即已落入敌人手中，而在二十五年囚禁生活中很少得到祖国的消息有关。尽管如此，诗人仍然时刻关心着祖国的命运和把国家引入危机的原因。他首先看到的是精神方面的原因——道德堕落、贪欲和忘却民族传统。他时常回忆起法兰西的光荣历史，回忆起查理曼大帝、罗兰和奥利维埃、圣路得维希及法国人的胜利欢呼："蒙若瓦！"[①]他热诚地向主教、国王呼吁，向普通人民呼吁大家一起来祈求和平。

如果说诗人在被俘期间用巴拉达诗来描写著名的布卢瓦战役显然有不协调之感的话（"我同清泉近在咫尺，却饱受干渴之苦；我在炙热的爱火中，却又冷得浑身颤抖……"），那么在他返回祖国（1440）之后，他完全转向了另一类题材。他最喜欢用的形式是回旋诗。这种诗体以其精雕细刻、紧凑和冷峻为文艺复兴时期的十四行诗作了准备（克莱芒·马罗也写过这类回

① 法文为 Mont-Joie，是古代战争时法国军队欢呼声，有"联合起来"之意。典出何处至今法国词典亦认为待考证。——译注

旋诗)。奥尔良公爵写过戏谑的回旋诗纪念学究先师艾蒂安·列克或老狗布里卡;也热忱地描写生机蓬勃的大自然:

> 时光脱下风的衣衫,
> 还有寒冷和雨水。
> 欢乐的阳光像一块锦缎,
> 覆盖着大地万物……
> 小河清溪汩汩流淌,
> 泛起银色的涟漪,
> 每一滴水珠都是光的耀映,
> 世界重新充满魅力!
> 时光脱下风的衣衫,
> 还有寒冷和雨水。

诗歌中出现了苍老的情调:"世界因我疲倦,我亦因他而累。"他请求享受命运留给他的欢乐——狩猎、宴谈、阅读和观赏自然。

奥尔良公爵在十五世纪享有普遍的声誉。在他的布卢瓦城堡中常常聚集着全法国的诗人。在别人眼里他不仅是公爵、国王的亲戚,而且还是诗坛泰斗。他尽心尽责地写作,有时为了创造新的表达形式,探索精确的词义和简练而又内涵丰富令人称奇的收尾,不惜付出多年的心血。但是,比起许多文艺复兴前夕的诗人、他的同时代人及后继者,如罗伯特兄弟、雅克·梅西诺、亨利·博德、马登·勒弗朗、让·莫利内、纪尧姆·克雷坦等人,他并没有把形式探索作为自身的目标。他的同胞觉察出他作品中的真挚情感,在十五世纪后半期,意大利人文主义者安东尼奥·阿斯台扎诺曾尝试将他的诗歌译成拉丁文。然而,这位中世纪法兰西最后一名大诗人没有被新兴的文艺复兴文化接纳。在十六世纪,他的作品被文艺复兴诗歌所排斥,逐步被人遗忘。夏尔·奥尔良公爵的诗歌直到1803年才初次出版。

221·

2. 弗朗索瓦·维永

弗朗索瓦·维永的创作是法国中世纪文学发展史的总结和日后成就的先兆。

维永(维里翁、维龙,1431? —1463年后)和他的诗都是大量研究的对象,然而关于他的生平资料很少保留,生卒年月均不详。诗人的真名弗朗索瓦·蒙戈尔比埃在文献中鲜被提及,只有在他的自述中才为人所知。在

他几乎全是“自传体”的长诗中，透露了他的某种“意图”：诗人在为自己编造一个神话。维永的作品里许多地方模糊不明，企图在他作品里寻找隐秘含义一般都未成功。

维永创作的上限从某种程度上说是同标志文艺复兴开始的事件吻合的，即书籍印刷术的发明和君士坦丁堡被土耳其所攻占。然而诗人未必对这些事件感兴趣；同他更有关系的是“百年战争”的结束(1453)。按其利益来说，维永完全属于法国巴黎的穷苦艺人阶层。维永不是首批人文主义者，他在索邦神学院学习时没有增长多少才智。按知识而论，他比奥尔良公爵更属于中世纪一代，更不必提安托万·德·拉沙尔了，可是他的创作却鲜明地标志着文艺复兴的曙光即将来临。

与吕特伯夫、让·德·墨恩、马绍或奥尔良公爵相比，维永当之无愧是法兰西的第一位民族诗人，而且是一位伟大的诗人，因为他成功地以非凡的力量通过诗中的“我”揭示了整个时代，让读者了解当时的生活。同时他又超越了这个时代，冲出它的框框，刻画着古往今来人所共有的情感和处境。

维永的诗可能被人认为墨守成规。他写巴拉达诗、回旋诗、短歌，大量使用双关语意，玩弄同义词和韵脚。而且从外表看他的创作没有突破中世纪诗学。他继承了中世纪的风格、题材以及艺术手法，但并不盲目模仿。有时他会出人意料地大胆地把中世纪传统的哀叹女子薄情或颂扬权贵的抒情诗写成讽刺式的；有时相反，把仍是传统的“灵与肉”的争论或因有感于人生若梦而发的嗟叹尖锐化，深挖本质，通过这些题材揭示现实的可悲和无望。因此，比起前人来维永的诗是一场真正的诗的革命。

在维永的早期作品中，在所谓“籁歌”[①](或叫《小遗言集》，1456年)以及作于1455至1458年间的某些巴拉达诗中，这种革新已露端倪。“籁歌”里有许多暗示的具体人物，由于没有注释现在已难理解。长诗以其无穷的幽默、辛辣的嘲讽和勇敢的鞭挞而令同时代人激赏不已。在此维永表现出自己是个平民诗人。在他这部诙谐的长诗中没有大自然，有的只是巴黎(它的居民、习俗、市井生活)。诗人精心描绘的城市画卷是阴暗、寒冷和空旷的：

寂静的冬日，
巴黎死气沉沉，

---

① 籁歌，法文为“lai”，是中世纪的抒情小诗或叙事小诗的一种形式，通常为八个音节。——译注

只有风啸和狼嚎。
天黑前人们都已回家，
走向温暖的角落、匆匆忙忙……

在“籁歌”里虽然已经出现了维永后来作品的主题：孤独、亲朋的背叛、尘世短促，但诗中毕竟回荡着拉伯雷前期的无所顾忌的欢乐，这点帮助诗人战胜了一切不幸。维永在“籁歌”里锤炼的荒诞艺术的技巧和讽刺手法被《巨人传》的作者自觉地掌握并加以运用。

维永的主要作品是稍后写的《遗言》，他在世时就被称为《大遗言集》，包括一百八十六首四行八节诗，十六首巴拉达诗和三首回旋诗。诗集还附一些写于同期的作品。在《大遗言集》中维永的才华得以充分展现，反映出他的创作和生活准则。在百年战争最后十年中度过了沉重的少年时代后，接着是动荡的大学生活，然后是漂泊时代。他受迫害、行乞、受屈辱和堕落，直至参加不走运的洗劫纳伐尔学院。诗人经历过恋人的离异、饥饿、流亡、囚禁，站上过断头台的阶梯。与此同时，他亲眼目睹强盛统一的法兰西的诞生。流浪诗人看到王权既是敌对的压迫者，又是国家的支柱。

222·

维永意识到“Testament”这个词巨大而令人生畏的含义，把自己的诗叫做《遗言》，既可以表示临终之言，也有劝诫的意思。在《大遗言集》中，有死亡前的嘱咐，讥讽的，有时是痛苦的，如怎样埋葬他，坟墓安置在哪里，如何处理他所想象的财产；也有同“籁歌”一样纯粹挖苦地将乞丐的财物“馈赠”给富人，揭露后者的卑劣，但是诗集的主要内容是作者的自白。

这部作品的中心主题是人和周围世界的关系。维永从中感受的痛苦揭示了许多真理，比阿威罗伊对亚里士多德的所有注释还多(第十二节)。亲身的体验感受对于诗人具有头等重要的意义。作为抒情诗的主人公，作者“自我”在诗中不仅是主体，也是客体。其经验则是理解艺术的手段。维永对于中世纪有关磨难的观点有了再认识：即这不是净化，更重要的应是训诫。他把古代社会的道德观念同个人的需要和权利相对照。有关个性和人的命运的思考贯穿在整本《大遗言集》中。但是维永作品中的人处于同社会的冲突中，这不仅是穷人同富人的冲突，从某种程度上说是个性同社会的冲突。也许受自己及周围人们的悲惨生活启示，他认为个人在人群中是孤独的(第二十三节)：

孤孤单单，没有住所，没有亲人，
你不相信？请看看我吧！
形影相吊，我离群索居！

维永当然在自我写照，但在他的描述中人失去了同自然的联系以及对于上帝恩赐于人的世界秩序的信任。基督教宣扬的尘世和阴间生活的和谐在作品中荡然无存。他所写的人不愿为了拯救灵魂而扼杀肉体。生活——肉体生活是维永诗歌直接描述的对象。人周围的物质世界是诗人取之不竭的艺术宝库。他摒弃了寓意和讽喻，作品中日常生活细节起重要作用。通过细节和局部描写以窥全貌。人类日常生活的各个组成部分开始有了自己的生命力。他比拉伯雷更先提出无拘无束的物质享受。因此，到处可以找到列举美味食物的例子：

母鸡、鸭子、阉鸡、
野鸡、鱼和鸡蛋，
大馅饼、油煎饼，
佐料，葡萄酒——无价之宝……

所有这一切都与人，与人的肉体需要有关。人是肉体的，肉身是《大遗言集》的主角。肉体在吃、喝、爱，在死的痛苦中挣扎。这人体往往不像与他同时代的意大利克瓦特罗钦多的艺术家们所描绘的那样和谐安静，这人体可能是衰老的、丑陋的（同昔日的美丽相比甚至显得奇丑无比，如《美丽的女军械师的怨言》），但是活生生的，变化着的：它会因为爱情或痛苦而颤动、抽搐。

维永的诗，凡涉及爱情，也一变中世纪的观念和形式。在充满激情的第四十八至六十节诗中，他猛烈地攻击女性。但他不是出于中世纪的关于妇女天生“不洁净”而产生的厌恶和禁欲主义。他在第五十节中写道：

人们随处诅咒妇女，
她们真是万恶之源？
她们曾经一尘不染，
全是洁白如玉的姑娘！

爱情成了虚伪和贪婪促成的肮脏的买卖，因为社会正是如此。维永幻想自由、忠贞和圣洁的爱情，但在生活中无法找到。因此出现了《爱情巴拉达二重唱》（收入《大遗言集》）中的悲观主义的叠句——“没有堕入爱河的人多么幸福！”开创妇女崇拜的中世纪骑士文学是脱离现实生活的，一味歌颂崇高的爱情，维永则嘲讽那些鼓吹爱情至上的诗人。如果说在奥尔良公爵的作品中还响着旧时骑士文化的挽歌，维永则蓄意以笔调粗鲁的肉欲情

爱诗歌(《肥娘玛尔戈》)坦率地挖苦它。

维永对于生活中隐秘丑恶的一面的描写有不寻常的创造性的才华。有时他创作出神奇的现实或现实的神话。如在《诽谤者的舌头怎样煮》一诗中,每一条烹调法都不乏现实依据,放在一起却成了使人不寒而栗的荒诞神话:

热调味汁里掺着砒霜佐料,
油污脏水里沉浮着长蛆死尸,
烧开铅液,要掌握火候!
在淫欲女巫的不洁血液里
带着发臭汗脚的汤水,
在致命的毒药,蛇的唾液里,
在鸟的粪便,在木桶的臭汤里
在活狼的琥珀色的胆汁里,
在地狱翻腾的硫黄火焰上,
煮烂诽谤者的舌头!

同时,诗人也会用最温情的方式歌颂美妙的肉体("啊,女人的肉体——温柔、圣洁、光辉……"),或者写出赞美妇女之伟大和心灵美的颂歌,果断地在古代纤弱娇柔的美女行列中给洛林的普通农家女贞德以一席地位:

请告诉我:罗马的女儿,举世无双的佛罗拉,
现在何处?难道真已香消玉殒?
……
勃兰卡,那以婉转歌喉迷醉众人
比百合花更白的美女又何处安身?
……
不幸被俘,为光荣的罪过惨遭火焚
圣女贞德,如今又在何地?
造物主啊,这一代风流,
缥缈泉台何处去寻!

维永不仅是一位表达力强的画家。在他创作的图画中既有令人惊奇的独出心裁的轮廓,也有鲜明的色彩,而且他的世界还充满各种声响,饱含各种气息。对于诗人来说,充满热血肉欲的生活、普通人类的环境、不可抗拒

渐趋消亡的生命运动才是重要的。

死亡的题材在《大遗言集》中有很多反映，是主旋律之一，特别在著名的第三十九节到第四十一节诗行中有激动人心的悲惨的具体描写。除了这些，还有《古法兰西之歌》强力而明确地表达了诗人的思想：

谁能逃脱一死？
强盗？圣贤？铁匠？教士？
谁都不能！尽情地吃喝玩乐吧——
风总会把骨灰吹得无影无踪！

维永以惊人的执著和独特的悲剧灵感描述死亡。地狱的报应吓不倒他。但是他清晰地看见了死亡的恐怖和必然。当然，维永的死亡图画中包含着享受现实生活乐趣的要求，因为好死不如赖活；也包含着对权贵和富人的追名逐利的蔑视，人人在死亡面前都是平等的。但是诗人不能自拔的绝望情绪在作品中毕竟表现得比骗人的享乐至上主义更为强烈。

在《大遗言集》的结尾部分，在第一百四十六至第一百五十三节《对生活堕落者的忠告》和第一百六十二节至第一百六十四节中又重新出现了死亡题材。这些诗非常强烈地反映出诗人深刻而清醒的处世态度：

我只见龇牙的颅骨，
一堆一堆的骷髅……我的上帝，
你们以前是谁？录事？告密者？
还是腰缠万贯的商贾？或者是
编筐工匠？我的眼前
肉体在墓穴里全部腐烂，……
谁是先哲，谁是无名文人，
我已经无法分辨。

维永在此下了勇敢的结论：既然所有人死后一无例外地腐烂，那么世上的生活亦应人人平等。

《大遗言集》公开提出社会结构的不合理的问题。他祈求上帝："严厉地主宰所有你赐食的人的命运吧！"他讲述的关于吉奥梅达飞贼的寓言故事（第十七节至第二十节）最有代表性。飞贼走上刑台时，对亚历山大国王说他之所以成为盗贼是由于穷困，不能像帝王一样去对千军万马发号施令。听到这话，亚历山大赦免了吉奥梅达。像寓言中的盗贼一样维永认为道德

沦丧不是生理的原因，而是社会的缘故（“贫穷把我们引入歧途”）。

在《大遗言集》里穷困的主题阐发得十分细致。虽然维永写的是自己（“我生来是个穷小子”），但诗里的抒情主人公，是所有的穷人，所有受苦、受迫害的人，而扼杀“弱小文人”的光怪陆离的富人群像尽管外表与维永的同代人相似，其实体现着统治阶级的凶残本性。

在世界文学中，维永首先用如此激情描写了颠沛流离的悲惨和孤独的可怕。他没有把贫困理想化。相反，在《与法兰克·贡蒂埃的争论》中，维永不无羡慕地列举了温饱、宁静生活的欢乐。

224·



《大遗言集》插图 木刻
维永 1498年 巴黎

维永向最高当局呼吁公道，提醒人必有一死（财富带不到坟墓里去），并从被视为异端的平均主义出发去援引《福音书》以证明自己的正确。

维永通过抒情的“我”在诗中反映了该时代的民众意识及其固有的矛盾、彷徨、希望和强烈的绝望感。怀疑和意识的内在矛盾表现在《布卢瓦的辩论》中。这首诗是奉命而作的，结构拘谨，却有不少精确的箴言式的警句，展示了作者的内心世界和他同代人的心态：“祖国于我是异乡”，“我怀疑一目了然的，相信秘不可测的”，“绝望赋予我信心”等等。《征兆》一诗以叠句“我无所不知，唯有不知自己”而耐人寻味。这叠句表明了人的内心世界的矛盾和难以在具体的社会环境之外评价自身。诗人强调自己是个平凡的人（“不是天使，也不是恶魔”），他的自白很普通，罪过很一般，受难亦同千万人一样。因此诗人所说的一切就更可怕、更可信，也更能激动人心。阅读《大遗言集》时摆脱不了亲临其境的感觉，因为这不是平铺直叙的故事，而是感触万端的忏悔。维永经常中止叙述，而去和想象中的对话人交谈，他自问自答，自己同自己争论，或是冷嘲热讽、恶言诅咒，从激奋转为油滑，从粗俗调笑转为绝望喊叫。在每首诗中都能感受到生活的搏动，震撼着诗人的激情（“……心儿撕裂成碎片”）。维永诗中的自我揭露可以同很久以后启蒙时代卢梭的《忏悔录》相比较。

怪诞的矛盾冲突，简练的细节变化，颠倒习以为常的真理，傻子们那洋溢着民俗艺术情趣的可笑可怕的插科打诨，对十足地道的恶棍的挖苦的赞

扬，经常的自嘲等等构成了《大遗言集》的幽默。维永的许多幽默手法来源于中世纪的民间艺术传统。这些手法后来被法国文艺复兴时期的作家们发展了，克莱芒·马罗和拉伯雷最先进行了这样的尝试。

维永先于文艺复兴时代做到的，主要是他的艺术对象是世俗的“尘世”生活中独特的人的个性。此个性备受正统封建宗教思想意识的压抑。所有丰富多彩的绝非浮浅的表现手段都服从于反映世俗的，包括肉体的生活的需要。诗人是一位创新者，为前人没有走过的路奠定基石。他之所以能够勇敢地抛弃寓意，因为他的诗句中体现的思想是相当具体和意义精确的。此外，维永的创作不仅表达了转折时代的人的情绪，而且以亲身为例表达了艰苦的自我认识的道路，批判性思维的痛苦与欢乐。这种批判性思维已经扬弃陈旧的信念，然而还未具备树立文艺复兴理想的条件。

3. 十五世纪下半叶的散文和戏剧

在十五世纪，形成了作为文艺复兴时代主要文学形式的短篇小说体裁。在法国，这种体裁从韵文故事中脱胎而出并且——与意大利范本的影响不无关系——很快产生出有紧张情节的开端和有时出乎意料的结局的，充满日常生活细节和带有鲜明讽刺倾向的短篇小说。

无名氏所著的《婚事的十五种快乐》小说集是首批法国前文艺复兴时期的短篇小说范例之一，它显然出现于十五世纪前三十年。从题材看，此书承接了中世纪的反妇女文学传统，但并不是对女性的谩骂，而是讲狡猾的妻子偷情和轻信的丈夫的有趣故事。故事中处处可见中世纪城市生活的特征。作者成功地描绘了女主人公的性格，对话写得生动、机智、活泼。

另一部小说集《新故事一百篇》一度被人同拉沙尔名字连在一起。1456 年至 1461 年间小说出现于热奈普（布拉班特），这是当时的皇太子（未来的路易十一），勃艮第公爵善人菲利普的封邑。虽然每篇小说都被认为出自不同人之口，全集的风格还是统一的。拉沙尔可能参加了此书的编纂工作，但是《新故事一百篇》的写作风格确实不同于他有案可查的作品。

此书通常被人指摘有模仿的性质。不过，同薄伽丘的《十日谈》有联系的只有故事篇数相同和两次提到意大利作家的文字而已。近三分之一的故事固然可以在薄伽丘、布拉乔利尼或者卡盖蒂的作品中追根溯源，许多故事却能从法国的韵文故事中找到相同的情节。大部分小说都可用现实的城市生活去加以对照。这类有趣的故事在书面记载以前早已在城市中家喻户晓，广为流传。大部分故事发生在热奈普附近——在里尔、圣奥梅尔、康布雷，以及诺曼底、阿尔图阿、皮卡尔迪、香槟诸省及附近地区，这也决定了小

说的地方色彩。故事主人公不少都是勃艮第人。

小说情节很少以贵族城堡为背景。事件发生在中世纪城市的街巷、民宅、农村小饭店和偏僻的乡间小路上。大部分故事说的是偷情的僧侣、不贞的妻子和好色的丈夫。所有这一切表述得十分详细和赤裸裸。但是在粗俗的幽默背后可以窥见一幅城市生活的真实画卷，而在主人公身上突出刻画的是机智灵活。正是这些品性才让不贞的妻子逃避了嫉妒丈夫的怒火，解救了忘记向教民宣布开斋的糊涂僧侣（故事八十九）；令墓葬了一条狗而被主教召去问罪的乡村教士免遭一场灾难（故事九十六）；使年轻教士公开地同自己庇护的教徒的妻子调情（故事十三）。以为大量爱情故事所反映的是文艺复兴“为肉欲恢复名誉”未必正确，这多半是反映了书的消遣性质和节日般的欢乐气氛（众所周知，中世纪的节日是继承了古希腊罗马人不顾公认的礼仪和尊卑之分这一风尚的）。许多故事都写了不同阶层的人相爱的情节：世袭贵族追逐女仆；而他们的妻子则向普通的马夫或仆人求爱。与《婚事的十五种快乐》不同之点是《新故事一百篇》没有一丝反妇女情绪，书的作者们不无赞叹地描写了不贞妇女的诡计，并嘲笑了戴绿帽子的丈夫。有时，故事里辛辣地描绘教士和圣职人员。如果说天生的机敏每每使这些不学无术的笨蛋逢凶化吉，那么，作者讲到这里总带有明显的赞赏口吻，再者，书中从不谴责教会人士的风流勾当。



《婚事的十五种快乐》手稿的彩饰文字
1485 年 谢德林国家出版图书馆

书中也有悲剧故事，如有个不贞的妇女落入了丈夫设置的圈套并被活活烧死（故事五十六），但欢快和充满活力的调子毕竟占据优势。故事集的语言明快，通过对白鲜明地刻画了人物的语言个性。这一点深为阿纳托尔·法朗士所称道。

安托万·德·拉沙尔（约 1388—约 1461 年），上述这部生趣昂然的作品传说中的作者，是一个冒险骑士的私生子，自己也经过未来骑士的训练。他会骑马、剑术，精于徽章学和宫廷荣誉法典。十五岁时，他来到勒

内·安茹的宫廷，那里陈腐的骑士思想和意大利人文主义奇特地混杂并存着。1436年，拉沙尔担任皇太子让（卡拉布里亚公爵）的教师，他为皇太子撰写了一篇如何培养君主的教育论文，其中穿插了一段作家成功地登上亚平宁乌姆布林峰的描写（不由使人想起彼得拉克登上彭塔峰）并讲了一个关于《西比尔女王的天堂》的富有诗意的神话故事。拉沙尔表现出超群的散文大家的才华。他的描写稍嫌枯燥，但是语言简洁而活泼；同时，德国君主和他的随从在西比尔女王的山洞里的奇遇讲得娓娓动听，无异于一篇幻想小说。就发表时间而论要早于德国同类的"塔盖泽尔"传说的抄本。现实性和豪放的神话色彩交织在一起，成了这个转折时期文学的典型特征之一。

融教育理论和日常生活素描、神话、历史事件为一体的手法还出现在拉沙尔较后的作品《劝慰杜夫雷夫人》中，这部作品对蒙田的《论经验》多少有些影响。

拉沙尔最优秀的作品是长篇小说《小让·德·圣塔莱的故事》。此书写于四十年代后半期，完成于1456年，是一部教育小说，四分之三的内容有关培养军人英雄精神和对待妇女的骑士风度，以及贵族徽章和骑士比武。少年侍卫想当骑士，进了年轻寡妇德贝尔·古辛创办的骑士学校。对这位夫人的崇拜，为她建立功勋，对于骑士来说是不亚于武功的功绩。于是圣塔莱和五名相似的傻傻疯疯的伙伴出发到各地去宣扬这位美女的光荣。关于这个热情青年的决定人们早有非议——骑士时代毕竟已经过去。再说，古辛夫人本人也因为崇拜者突然出走而苦恼万分。但她找到了安慰：有一次她邂逅一位年轻健壮的神父，从出身、教养和举止看都是典型的资产阶级。圣塔莱回来后同神父决斗。开始是口头的。神父对小伙子的骑士功勋表示怀疑，他说既不存在什么妖魔的城堡，也没有什么神话中的巨人，骑士的巡游是骗人的把戏。骑士只不过在邻省的一个有几分姿色的女人家里过了冬天，然后雇用了路上第一个碰见的流浪汉，此人为了几个铜板就同意到处宣扬他那了不起的功绩。这样，骑士（整个骑士阶级）为了荣耀妇女和对她忠贞不渝去建立功绩的传说全是十分可疑的。双方首次交手时，强壮的神父轻松地把青年骑士压在自己身下。第二天，全副披挂的双方又相逢了，圣塔莱取得了胜利，但这胜利并没有带来成果。年轻妇人仍然偏向自己的神父。圣塔莱对围观者大谈了一通什么他的情人背信弃义、趣味粗俗之类后只得退让离去。

骑士的理想同日益意识到靠自己的力量壮大起来的资产阶级观念之间的冲突不但被拉沙尔描写得十分鲜明，而且，以各种形式在当时其他著作中表现出来。这在传统骑士小说体裁的变革中也有所反映。虽然在十五世

·227

纪还有人写着骑士小说，可是，由于失去了活的土壤，它们通常不比一般的消遣读物高出一筹。在文艺复兴初期出现了另一类型的小说，尽管也写骑士，但在讲骑士功绩时已经毫无肃然起敬的意思。

在十五世纪末期的长篇小说中，无名氏著作《巴黎人让的故事》占有首要地位。该书写成于1495年左右（初版印于1533年）。小说的情节很简单。为西班牙国王出了大力的法国君主答应让自己的儿子娶刚出世的西班牙公主为妻。十五年后，老鳏夫英国国王却向公主求婚。法国王子想起了父王的诺言，但是谈情说爱的时代早过去了。王子决定到西班牙去，如果公主聪明美貌，他就要求履行协议。他化名"巴黎人让"以富商的身份上路。所有人都被这个陌生人的财富、慷慨和仪表迷住了，公主的心也只属于他，英国君主受到拒绝。"巴黎人让"揭开了化名之谜，故事以婚礼大团圆结束。主人公不是以爵位的光辉而多半是以金子的闪光获得了公主的爱情，虽然这个"资产阶级"因素还被主人公的个人魅力、教养和俊美等因素掩盖着。

这部小说写于查理八世头几次远征意大利时期，富有人生乐趣的调子和节日气氛的描述让人感到早期文艺复兴的趣味。书中主人公形象具有文艺复兴时期描写乌托邦和理想宫廷大臣的作品中的人物的气质。在这类作品中，人文主义理想被贵族化，并同尚未根除的骑士观念交织在一起。

在十五世纪后半期，历史散文有明显的变化，如果说在上一世纪傅华萨尽管视野开阔并熟悉意大利文艺复兴文化，但看待世界仍有阶级偏见，那么菲利普·德·科米纳（1447—1511）笔下的历史已不再是骑士的决斗比武、节日巡礼和盛宴了。科米纳揭示了战争的真正灾难，死亡的悲剧。但他与傅华萨的主要不同在于他努力思考整个历史进程，企图建立自己的历史哲学。自科米纳起，法国产生了新的历史编纂学。言论自由，鲜明的政治立场，寄希望于强大的君权，某种教导君主的口吻，以经过验证的事实为依据，所有这一切都说明新的政治观念已经形成并在文艺复兴时代广为流传。

在十五世纪后半期和十六世纪初期，广大的市民阶层的民主文化得到发展。在文艺复兴前夕它即推出了像弗朗索瓦·维永这样的诗人。没有这种文化，法兰西文艺复兴艺术就失去丰满和完整性。这文化体现在影响短篇小说形成的城市生活的趣事逸闻中，体现在民歌和节日庆祝、闹剧和民间文学中。

正是在这一时期闹剧开始繁荣。同谢肉节和其他民间娱乐活动相联系的闹剧在自身的发展中反映了当时世界观的重大进展。与丑化宗教戏剧和一切封建宗教秩序的民间节日的讽刺剧不同，闹剧关注的是人的、市民的

私生活，这也是它同文艺复兴早期的短篇小说相近之处。闹剧题材能够表现任何生活的各种现象，但更多的是城市生活（在这方面闹剧比早期文艺复兴短篇小说狭隘）。闹剧的主人公是市民、商人、手艺人、受人尊敬的有产者、他们的妻子、管家、医生、僧人、小偷、骗子等等。因此，在这类戏剧中占主导地位的是具有社会（或阶层）概括意义的形象。起初这倾向导致一种近似稍后时期的意大利民间喜剧的假面人物形象的产生，因此才使闹剧材料有个形成系列的过程的说法。闹剧的确可以分成几组，其中每一组凡是主角均属于同一类型。例如关于傻瓜丈夫和恶妻子的戏归一系列、关于骗子和老奸巨猾的家伙的戏归一系列、关于冒牌学者的戏归一系列等等。但形成系列的过程是相当复杂的；它不仅形成了固定的同类型的情节，而且有助于逐步深入固定的假面人物形象的心理，有助于它们的个性化。这 ·228 一点，在以律师帕特兰为主角的三部闹剧（《皮埃尔·帕特兰先生》，约 1470 年；《新人帕特兰》，约 1475 年；《帕特兰的遗言》，约 1500 年）的主要人物形象的逐步发展中看得很清楚。如果把闹剧《洛汉》（约 1490 年）同《可怜的儒昂》（十六世纪初）加以比较，则可以看得更清楚。这两出闹剧的情节相似，都是讲一个富裕市民不幸娶了一个年轻美貌的姑娘为妻，结果处处听从她的摆布。如果说在《洛汉》中不走运的丈夫雅基诺终于摆脱了妻子和岳母的羁绊，那么在后一出戏中，我们眼前展现了儒昂复杂的心理：他既受着嫉妒的折磨，为夫妻同床异梦而苦恼；但一旦妻子对他稍加关心，他又充满着幸福。闹剧中妇女的形象千姿百态——在《洛汉》里只是个唠叨而凶悍的女人；而《可怜的儒昂》的女主人公性格比较复杂：她卖弄风情、喜怒无常、轻浮而稍微有些伤感。

与道德剧不同，闹剧不含讽喻。闹剧通常只嘲笑而不揭露，利用的是喜剧形式而不是讽刺的描写手法。同早期文艺复兴短篇小说一样，闹剧肯定人的这种世界观：即意识到自己在社会中的孤立，因为社会是一个人们不断斗争的场地。同时，如果说旧习气、旧知识和旧的世界观的代表人物在闹剧中通常遭受嘲笑和失败，那么骗子的勾当、狡猾者的心计，总之，机敏和取巧走运，在闹剧中普遍受到同情。这一点，以及自由的形式、摒弃模式化的寓意和强加于人的道德说教，使闹剧保持了长久的生命力。拉伯雷和克莱芒·马罗非常熟悉闹剧，可能还动手写过闹剧。玛格丽特·德·纳瓦尔留下了三出闹剧（《病人》，1535 年；《折磨狂》，1536 年；《太多、多、少、太少》，1544 年），其中的确充满了她素来关切的宗教问题。在整个十六世纪，闹剧的创作和演出不绝，成功地与科学的人文主义喜剧相竞争。这两种传统的统一导致了莫里哀及其后人的伟大喜剧的诞生。

4. 法国的人文主义

在十六世纪，法国的科学人文主义迈开了第一步，尽管对于古希腊罗马文化的兴趣在上一世纪的法国文化界里已经偶尔出现过。

早期的法国人文主义有其狭隘的实用目的，并且这一实用主义在漫长的岁月中没有根绝。除了年复一年对于各种科学知识范畴越来越深入的兴趣（这兴趣常常是实际生活的需要所激起的），古希腊研究的迅速进展和书籍印刷术的应用对法国人文主义的发展起了极重要的作用。但这两种原因都需要长期的准备，因为它们是文化发展到一定水平的标志和文化得以继续发展的因素（意大利人文主义起初局限于古罗马文化的复兴，尚无印刷术的因素）。

法国的古希腊研究应当放在同意大利加强文化联系的背景上来考察。首批在法国执教的希腊人，如从斯巴达来的格奥尔基·格尔莫尼、约翰·拉斯卡里斯、哲罗姆·阿莱安德尔，都是经过意大利到达法国的。不久，从意大利招募来的人也到了法国，其中，有军事指挥官（特里符泽、圣·塞维里诺等）、政治家（鲁道维柯·卡诺萨）、银行家（安东尼奥·达贡蒂）、神学家和法学家（卡拉乔洛）、语文学家（巴尔比、法乌斯特·昂德雷里尼、斯卡利杰）以及作家（加布里埃罗·西梅奥尼、路易吉·阿拉曼尼等）。他们这些人都是这时期新的文艺复兴文化不同程度的代表人物。古希腊研究在对语言学知识兴趣极为广泛的条件下迅速发展（1507 年在法国由弗朗索瓦·蒂萨龙出版了第一部希腊书籍），当时甚至用古希腊罗马的语文学习精密科学。这当然是受了中世纪的某些影响（崇拜权威），但研究古希腊罗马文化遗产的范围异常地扩展了。与此同时，意大利文艺复兴作家的作品也就占有备受尊重的地位。

巴黎第一家印刷厂（1470）的创建者是索邦神学院的教授让·德·拉皮埃尔和纪尧姆·费歇。工厂印刷的基本是拉丁文作者的书，既有古代的（西塞罗、萨卢斯提乌斯、瓦莱里·马克西姆），也有当代的（加斯巴利诺·巴尔吉扎、洛伦佐·伐拉）。

到十五世纪末，法国领土上有几十家印刷厂。早期的法国书籍出版业有注重民族遗产的特点：1473 年出版了《玫瑰传奇》，然后是《新故事一百篇》（1485）和《婚事的十五种快乐》（1490 年前），有关律师帕特兰的闹剧（1486 年左右），维永的作品集等等。特别具有典型性的是骑士小说和古希腊罗马作品的改编（如 1488 年出版的法国改编本《艾耐特》）。这些出版物面向最普通的广大读者，开创了大众图书源远流长的传统。

229·

十五世纪末的法国人文主义者或本人是出版商，或者同出版事业有着直接关系，聚集在某个印刷商周围，所以有时人们称这些人为“一代书商”。

在这人文主义的“出版兼语文学界”的内部孕育了不久酿成宗教改革并影响国家命运的一场运动。福音书教派运动起初纯粹是语文学的运动，局限于对比古希腊与古希伯来文的《圣经》文字，并从语言学角度撰写评注。但是第一位著名的法国福音书教派成员勒费弗尔·德塔普尔就由此得出了必然的哲学和政治结论。

雅克·勒费弗尔·德塔普尔(1450—1536)是神学家。他的哲学观点的大转变发生于旅行意大利之后(1492)。他在那里结识了亚里士多德主义者埃尔莫劳·巴尔巴罗和新柏拉图主义者马尔西利奥·菲奇诺和皮科·德拉·米兰多拉。回国后，勒费弗尔没有放弃亚里士多德主义，相反，应用新的语文学方法出版了一系列亚里士多德的作品，并附有详尽的，文字精确和风格优雅兼备的注解。接着，勒费弗尔把校勘学方法应用到宗教书籍的研究中。1509年，他出版了圣诗的批注版本，文字据希伯来文、希腊文和拉丁文原版勘正。勒费弗尔又使用同样方法在1512年出版了《圣徒保罗书简》。他多年从事把《圣经》译成法语的工作，译文于1530年在安特卫普出版。

从天主教会的观点看，勒费弗尔的工作是对《圣经》空前的“庸俗化”，因为教会不能把天主教义的含义同它的“字义”，亦即同《圣经》的拉丁文字分开。再者，对《圣经》的研究使勒费弗尔得出结论，从原著中找不到斋戒、圣职人员的不婚、一大套弥撒仪式等等的根据，而这一切只是后来教会的规定。勒费弗尔在完成翻译前很久就得出了这个结论。在勒费弗尔和他的学生兼朋友纪尧姆·布里索内(1472—1534)的周围有个志同道合的圈子，他们力求在研究福音书的基础上，在生活中实现真正的基督教义。勒费弗尔和他的后人虽然依旧是虔诚的信徒，但始终以建立在理性和善意基础上的批判分析同盲目的“信仰权威”对抗。教会残酷地镇压勒费弗尔的拥护者。只有玛格丽特·德·纳瓦尔的庇护才救了他们。纳瓦尔在许多方面赞同这些思想，而且得到弗朗索瓦一世本人的支持。

加尔文作为拉丁语学者，发表了塞涅卡《论仁慈》一文的诠释本(1532)而开始自己的创作道路。后来他全力投入教义的研究，很快就在福音书教派——宗教改革派中脱颖而出。三十年代中期的镇压使加尔文离开了法国。他的第一部最主要的作品《基督教原理》于1536年在巴塞尔出版。在其后的一生中，加尔文虽在法国有众多的追随者，他的作品家喻户晓，但他的重要活动从此是同瑞士紧密相连的。他把瑞士当做第二故乡，而且还按自己的模式在那里建立了神权国家。

在弗朗索瓦一世君权统治的前半期(1515—1547),人文主义继续顺利地发展。在法国,意大利的科学家和艺术家越来越多。出版和翻译事业迅猛发展。弗朗索瓦一世热心支持人文主义者。依照国王的旨意,雅克·阿米欧(1518—1593)负责翻译普卢塔克的著作;而尼古拉·德·艾沙尔负责翻译有关阿马迪斯的小说。

若夫鲁瓦·托里(1480年前后—1533年)完成了出版事业的大变革。他放弃了哥特式的铅字,引进新的字型,实际上创立了法国文艺复兴书籍的样式。此后,由西蒙·德·科林和艾蒂安家族加以完善。

在十六世纪,古希腊罗马作品的出版业发展迅速,教授古典语文也随之推广并形成了严密体系。为这目的,尽管有了索邦神学院,又于1530年创立了法兰西学院。著名的人文主义者在该学院工作,如雅克·都桑(死于1547年)教授希腊语;弗朗索瓦·伐塔勃尔(死于1547年)教授希伯来语,巴尔泰雷米·勒马松教授拉丁语;奥龙斯·菲内(1494—1555)教授数学等等。

建立一所人文主义世俗学校是著名学者纪尧姆·比代(1468—1540)久远的理想。与许多同时代人不同,比代很少研究宗教信仰问题,尽管有一段时期人们怀疑他是加尔文主义者。比代的主要兴趣范围是语文学。他把这门学科提到一个新的高度,按照文艺复兴的精神把它看作是领悟古希腊罗马文化、完善和解救人类灵魂的道路。

230·

比代是典型的早期文艺复兴的代表人物,对于历史发展进程抱有独特的幻想,过于相信自己喜爱的语文学,认为借助语言就可以改变人的本性并逐步改造社会。比代在传播人文主义文化,尤其在推广古希腊文化研究中起了巨大的作用。这位学者与各国人文主义者有书信来往。埃拉斯姆对他很有研究。比代精通古典拉丁语,这点可以从他翻译普卢塔克的作品中得到证明。关于古代货币的论文(《论阿司》,1508年)和著名的论文《希腊语评述》(1529)也说明了这一点。他用拉丁文写成的长篇书信对于传播人文主义思想具有重要意义。他写给不同人文主义者的信件同埃拉斯姆的信件一起被人传抄或复制。

十六世纪二十年代到三十年代是法国拉丁主义的昌盛时期。许多人文主义小团体研究古典拉丁文(如在封丹勒贡特,年轻的拉伯雷从昂德雷·蒂拉科受人文主义启蒙)。在一些中心城市也一样,如里昂已成为文艺复兴自由思潮的基地之一。对于当时的人文主义者,还不存在民族语言和拉丁语两者之间选择哪一种的问题。人人都热衷于"古文化的复兴",仅有贫乏的中世纪拉丁文才是古希腊罗马作家语言的对立面。

在当时的法国,不仅科学论文,连文艺作品也是用拉丁语写的。法国新

拉丁语诗人有几百名，他们有自己的中心（里昂、普瓦提埃、波尔多），有自己喜爱的形式体裁，最崇敬古希腊罗马诗人贺拉斯和卡图鲁斯。意大利的新拉丁语诗人和弗拉芒人约翰内斯·塞昆德斯也颇有影响。法国诗人们不仅在颂扬自己的恋人时，给她们取了拉丁式的名字（康吉达、法乌斯吉娜等等），还掌握了古典诗人的韵律和全部形象结构、他们的生活哲学。该世纪前半期法国诗人所写的拉丁语诗歌具有文艺复兴第一阶段的特征，对现实有乐观的理解。

在这一点上，里昂派诗人尤为典型。莫里斯·塞弗和堂兄弟纪尧姆·塞弗、让·维扎济埃（1510—1542）、艾蒂安·多莱、吉尔贝·杜歇、安托万·迪穆兰、尼古拉·波邦（1503—1550）等人都在里昂用拉丁语写诗。爱情的欢乐，对于生活的遐思以及大自然是他们最喜爱的抒情诗题材。例如在波邦的优秀诗集《点滴集》（1533）里能感受到对贺拉斯的自由的模仿。维扎济埃在自己的《题铭》诗集（1536）中，以当时里昂热闹的色彩纷呈的生活为背景展开陈述，讴歌了自己钟爱的克里尼亚的魅力。

该时代最有才华的新拉丁语诗人之一是让·萨尔蒙·马克兰（1490—1557），他的创作方向稍有不同。人们称他为“当代贺拉斯”。萨尔蒙·马克兰既精于古典诗韵，又擅长创作独特的分段诗歌。他的诗歌主题表明他是个中世纪以后欧洲的新人。他也写宗教的题材——对天主教的节日用拉丁语献出颂诗或颂歌。但他同其他法国的新拉丁语诗人一样，感受到自己所处的时代是思想空前繁荣的时代，并且自豪地意识到他的国家的诗人不仅能与古希腊罗马的诗人并驾齐驱，而且还能超过他们。在这点上，他和波邦等诗人是七星诗社理想的先驱。

艾蒂安·多莱（1509—1546）是天才的新拉丁语诗人之一和公认的人文主义领袖。他的拉丁语诗歌高雅而丰富多彩。但这些诗大多是随感或写传统的爱情题材、晦涩的哲理和友谊之类。他还写法语诗，翻译西塞罗和泰伦提乌斯的作品，是里昂著名的出版家。多莱最主要的著作是《拉丁文诠释》，用拉丁文在里昂于 1536 至 1538 年间出版。他的书几乎是未来的《贝叶词典》的范本。他为每个拉丁词作了解释。解释不仅语意正确，而且具有哲学上的独创性。多莱最终成了唯物主义的决定论者，理解现象的因果制约关系。按照他的意见，理性的主要任务就是认识这些原因。他也经历过对福音书的迷恋，但他比大部分同时代人走得更远，对基本的宗教教义产生了怀疑。他以勇敢的分析怀疑论对抗盲目的信仰。这一点影响了蒙田。多莱的著作受到谴责。1546 年，这位天才的人文主义者在巴黎被处以火刑。多莱不是第一个，当然也不是最后一个天主教咄咄逼人的反宗教改革的牺牲品。1539 年，著名的人文主义者和印刷商，德佩里埃《金瓦尔·米

拉》一书的出版者雅克·莫朗死在牢中。

在十六世纪前半期，博纳旺蒂尔·德佩里埃（1510—1544）以小说集《新娱乐》而驰名，或许是与拉伯雷并驾齐驱的法国最具天才、最激进的思想家，有时他的结论比《巨人传》的作者走得更远。但是，要全面地评论他的观点演变是困难的，因为他的早期作品没有保存下来，另一些作品没有确切的日期，有时缺乏确凿无疑的解释。德佩里埃受过人文主义教育，年轻时接近权威的加尔文主义者皮耶尔-罗贝尔·奥利维坦，而且可能帮助他把《圣经》译成法文（1535 年出版）。稍后，他参加了多莱的出版事业，然后又被接纳进玛格丽特·德·纳瓦尔的圈子，这才使他获得可靠的庇佑并有足够的时间进行创作。正是这个时期，他加紧翻译希腊文和拉丁文作品，创作马罗式的诗歌（他的诙谐的《肚脐赞歌》获得了巨大的声望）。在玛格丽特的圈子里他对福音教派的同情加深了，但他并未成为福音教派无条件的拥护者。

1538 年在巴黎出版了德佩里埃的作品《金瓦尔·米拉》，法语的古老、诙谐和欢快的四章诗体对话。这书仿照卢奇安的风格写成，并伪托（出于谨慎）从拉丁文转译过来。这部独出心裁的作品充满暗示和寓意，它的意义至今还引起争论和完全不同的解释。不清楚《金瓦尔·米拉》的四章诗体对话是统一构思的体现，还是把写于不同时间和为不同目的而写的作品收集于一书。

在《金瓦尔·米拉》中第二章对话最重要。这一章描写墨耳库里俄斯[①]拜访地球以后撒下非常细小的哲学碎石，而哲学家们争论谁捡到的是真品而不是路上的尘埃。最后证明了墨耳库里俄斯在同人类开玩笑，人们却寻找着事实上子虚乌有的东西。不妨认为书中描写的是法国新教徒同天主教徒的争论，并且将此与拉伯雷小说中的著名情节进行类比。如果在其中看出蒙田的怀疑论的先导，那可能更正确一些。也可以把对话理解成嘲笑经院哲学的诡辩，同后者进行斗争是该世纪整个前半期的特色。德佩里埃在全书任何场合都反映了先进的人文主义知识分子代表的“富有人生乐趣”的自由观念，反对他的敌人所标榜的正统的宗教信仰。

与十六世纪初期文学家们相比较，德佩里埃是集文字巨匠和人文主义者为一身的新型作家。高度的人文主义修养成为作家艺术不可分离的一部分。从拉伯雷和德佩里埃起，法国人文主义的发展道路同文学的命运不再分离。十六世纪后半期的杰出的人文主义者如亨利·艾蒂安（1531—

① 罗马神话中的贸易之神和众神使者。——译注

1598)，除了科学著作之外还留下了光辉的艺术作品。拉丁语的位置日益被发展并丰富了的法语所取代。如医生昂布鲁瓦兹·巴雷和陶器师兼化学家贝尔纳·巴利希(1510—1589)都用明白的法语著书立说。

从三十年代中期开始，随着人文主义思想的广泛传播，法国人文主义在信仰问题上产生了变化。福音教派和宗教改革派把人文主义研究搁在一边，形成含有挑战性的宗教政治学说，在自己的旗帜下集结了强有力的社会力量。加尔文和他的严肃的学说成为他们的旗帜。在教派的分裂运动前人文主义者被迫作出选择。他们中间许多人看到宗教改革具有更合理的社会和宗教观点，保留了对它的忠诚。另一些人则因宗教改革的过分严肃主义而与之疏远，他们认为这种过分严肃主义背叛了复兴古希腊罗马文化和理想的那股高尚热情。就这样，法国人文主义者分成了敌对的两个阵营。信仰具有政治性质的提法推动了人文主义政论文的繁荣。

然而，早在十六世纪三十年代政论性就已经成为法国人文主义乃至法国文艺复兴文学的特征之一，从而使得该世纪前半期的伟大作家——马罗和拉伯雷——的创作大放异彩。

5. 十六世纪上半叶的诗歌

· 232

十六世纪的法国诗歌在自己的发展中经过几个阶段。第一阶段包括早期文艺复兴并延续到二十年代末。这一时期“伟大的修辞派”的声望还很高(之所以这样称呼，因为该派代表人物把诗看成是第二种修辞方式，亦即用深奥的诗的形式表达出来的口才)。诚然，他们当中著名诗人的活动应属于上一世纪。乔治·夏特兰死于1475年；雅克·梅西诺死于1491年；奥克塔维昂·德·圣热莱死于1502年；让·莫利内死于1507年。但是在十六世纪的前二十五年这一派诗人的创作力还处于顶峰阶段，如纪尧姆·克雷坦(1460—1525)、皮埃尔·格兰古尔(1475—1538年，雨果曾在《巴黎圣母院》中使这位诗人名扬千古，不过完全改变了他的内在品格：现实的格兰古尔并非放荡不羁的流浪艺人代表，而是正派的、倾向于理性劝谕的有产者)、让·马罗(约1450—1526年)和让·勒梅尔·贝尔热(1473—约1525年)。

“修辞派”的诗歌大部分是所谓应景之作，为了颂扬帝王将相的生活中各种重大事件，作为婚典、葬仪或出征的献辞。这些任务完成得毫无生气和晦涩难懂，充斥一大堆神话比喻和历史对比，常常是千篇一律，在修辞上极尽雕饰的套话。夏特兰、梅西诺及他们的追随者在创作中刻意追求讽喻，因为在他们心目中现实不是直接具体的特殊性，而是抽象范畴的反映。

这就是他们偏爱寓意的原因。

"修辞派"的一大特点即是把形式看作一种似乎同内容无关而存在的东西。正是在形式的雕琢上他们首先追求标新立异,把文字和音韵功夫作为自己的目的。因此他们一味讲究辞藻,突破各种韵律的障碍,倾心使用含义双关的叠韵、内韵和双音叠韵、重复辅音。"修辞派"诗人常常极力赋予上述各种音韵以隐蔽的象征意义。如勒梅尔·贝尔热在若干诗行里贯穿着以"F"字母为首的字,企图表明法国人特有的美德。

与此同时,尽管"修辞派"在形式上的刻意求新走向了极端,却也反映了扩展诗歌语言内在含意和使语言更加丰富多彩的希望。这部分地折射出构成后期辉煌的哥特式艺术的对于精巧华丽特色的装饰美的追求。"修辞派"对诗歌的音响结构很感兴趣(他们中许多人醉心于音乐,与音乐家为友),这清楚地表现在他们所崇尚的是带有固定韵律形式的诗歌体裁(如巴拉达诗、回旋诗、籁歌、两韵短诗)。"修辞派"忠实地保留了中世纪诗歌的这类体裁。

"修辞派"诗人中无论前辈后辈都有才华出众的人物。例如在莫利内的即兴诗中可以听到对社会灾难发自肺腑的激越呼声。在他的诗体滑稽小说中,对于生活矛盾的感受得到独特怪诞的再现。圣热莱的诗《荣誉修道院》用自传体的寓意形式,以令人感动的抒情表达出了他反省自己所走过的道路时忧伤惆怅的情绪。

此外,"修辞派"的文学创作活动显然经历了一定的演变。在这一文学流派代表人物的作品中开始越来越清晰地流露出具有文艺复兴精神的艺术倾向。新的思潮在老马罗(克莱芒·马罗的父亲)的《游记》中有所反映。让·马罗献给路易十二远征威尼斯和热那亚的诗文表达了诗人心中萌发出一股再现直接的生活印象、叙述真实发生的事件、以诗的语言来描绘生活的热望。

这种前文艺复兴的意向在让·勒梅尔·贝尔热的创作中反映得最为清晰。这位天赋有细腻之艺术天性的作家可以说既是"伟大的修辞派"的末代诗人,又是法国文艺复兴诗歌的创始人之一。他出生于比利时的艾诺省(他的外号因此而得),师从"修辞派"巨子之一让·莫利内。他先后在玛格丽特(奥地利的)[①]和法兰西王后安妮(布列塔尼的,路易十二之妻)身边任秘书和史官。勒梅尔曾三次旅游意大利,从中获益不浅。他自豪自己是首批把彼得拉克通俗地介绍到法国的人之一("善良的彼得拉克,真正的爱情

233·

① 哈布斯堡家族马克西米利安一世之女,曾任尼德兰摄政。——译注

行家”)。他热爱但丁和薄伽丘的作品,阅读十五世纪意大利的彼得拉克派的著作,醉心于音乐、绘画、雕塑。从古希腊罗马的文化遗产中勒梅尔吸收了它的世俗精神、对生活的热爱和对艺术完美的追求。

在自己的两卷《青年情人书信集》(1505)中,勒梅尔写了风流逸事。在这部作品中骑士诗歌的传统同模仿奥维德结合在一起,有些地方笔调之自然流畅、优雅睿智,堪称克莱芒·马罗的某些书信的先声。他的篇幅宏大的散文集《高卢和特洛伊非凡命运的赞歌》(1511—1512)以爱国主义精神著称。对于法国王室家谱最详细的历史调查直追特洛伊的统治者,差点要上溯到诺亚方舟了。这历史调查同富有艺术情趣的插叙结合为一体(特别富有诗意和表达力的是关于帕里斯的艳遇的描写)。在《两种语言的融合》(1513)里,勒梅尔主张意大利文化和法国文化互相充实。其中的诗篇《维纳斯神殿》充满了对人间欢乐的纯粹异教徒式的迷恋。作品的主旨之一是欢呼生命纵然短促但战胜了死亡,赞美大自然和召唤人们去享受她的恩赐,这为龙萨和其他文艺复兴时期的诗人开拓了主题。无论是龙萨还是杜倍雷都指出过勒梅尔的功绩。马罗在评论《高卢和特洛伊非凡命运的赞歌》时宣称,这部作品的作者在创作中复兴了“希腊荷马史诗精神”。这句话证明了马罗对自己前辈的敬仰之情。

正是马罗的创作开辟了成熟的文艺复兴时期,他是十六世纪前半期法国诗坛最伟大的人物。相当普遍的观点认为马罗作为一个诗人,值得一提的似乎只是一些可爱典雅的世俗生活小品,这就大错特错了。马罗在文学领域内是位革新家,他在思想内容和形式上都丰富了法国诗歌,使诗成为文艺复兴倾向的表述者。他是气魄恢宏的人文主义诗人,他同拉伯雷、德佩里埃、多莱及其他文艺复兴运动的杰出活动家一起是天主教和宗教狂的论敌,争取良心自由的斗士,人的个性权利的捍卫者。马罗的创作是在该时代的激烈的政治和思想意识的冲突中成熟起来的。

诗人的创作演变对此作了最雄辩的说明。演变的主要阶段划分如下。克莱芒·马罗(1496—1544)生于法国南方城市卡奥尔。父亲如前所述是“修辞派”诗人让·马罗。克莱芒曾在巴黎大学附属学校求学,经院式的教育方法使他大受折磨。后来成为尼古拉·德·内维尔的青年侍从,在后者指导下学习剑术和马术。克莱芒当过一阵法院录事,但主要精力没有去研究法律,而是参与马索施剧团的喧闹集会和由“无忧少年”剧团举办的戏剧演出。克莱芒·马罗的首次诗歌尝试显然是在1512年左右翻译了维吉尔的牧歌。1515年间他特别热衷于诗歌。从此起至1526年是第一阶段,是诗人的文学活动的“学习”时期。 ·234

这一期间马罗生活中的主要事件是1519年为弗朗索瓦一世的姐姐玛



纪尧姆·克莱芒向弗朗索瓦一世呈献《法兰西编年史》
插图 十六世纪 巴黎国家图书馆

格丽特，即未来的纳瓦尔王妃服务。结交这位知识渊博的妇女在诗人的思想上留下了明显的痕迹。马罗作为"伟大的修辞派"的忠诚弟子开始走上创作道路。他在《丘比特神庙》、《马格龙书简》、《平民书简》中模仿他们（也从《玫瑰传奇》第一部中借用寓意手法）。但是，部分受玛格丽特宫廷圈子的影响，马罗很快开始发展自己的特点——艺术分寸感、典雅和敏锐、善于生动而引人入胜地展开故事、细腻的观察力，这些都成了他未来的创作特色。

在《从阿提尼军营寄语阿朗松郡主》（1521）中，可以看到马罗对于再现世界的感性方面，再现各种视觉印象的兴趣不断高涨。马罗匠心独具地描绘出军营色彩斑斓的画卷，混合着各种喧哗、色泽和调动。他借助各种专业术语，士兵的独特用语，突出必要的细节，创作出一个个生动的武夫形象。

玛格丽特不仅对马罗的美学趣味的形成，而且对于他的世界观的形成都起了重要的作用。正是在她的帮助下，马罗熟悉了所谓福音教派的思想，接近了宗教改革运动。这个运动当时还没有后来的加尔文主义者所表现出的教条主义和偏执，它团结着各种社会团体。个别知识渊博，希望对天主教进行局部改革的神学家也加入了这一运动。福音教派思想在民主团体中，在手工业者、小商贩和穷苦市民中流传。许多人文主义思想家把宗教改革运动视为共同为人的精神解放而斗争的同盟军加以支持。

新思潮创造了质变的先决条件，马罗创作的第二阶段是在1526—1534年间。这是同天主教势力冲突的阶段，同时是创作成熟和获得文学声誉的阶段（许多赝作使诗人有理由在1532年出版了自己的第一部文集《克莱芒的青春》）。1526年在马罗的生活中起着转折作用。这一年他的父亲让·马罗逝世，克莱芒接替了他在弗朗索瓦一世宫中的职位。当时国王庇护人

文主义者并且宽容地对待宗教改革运动。就是在这年的早些时候，教会势力利用国王被俘的机会迫害被认为是同情新教徒的人，包括把克莱芒·马罗下狱。苦难加深了诗人的生活经验，他的作品反映了这一点。

CLEMENT
MAROT.



A LYON,
PAR IEAN DE TOVRNES.
M. D. LVIII.

克莱芒·马罗文集
扉页　里昂　1558年

· 235

这一时期，马罗的文学创作朝几个方向发展。作为宫廷诗人应召而作的诗歌中，占优势的不是庆典颂诗，而多半是描写宫廷生活和艳史的诗歌小品，这些丰富有趣的日常生活细节汇成了世俗的编年史。例如诗人为参加玛格丽特组织的诗歌比赛的人所撰写的诗体箴言，或是献给贵妇们的戏谑的、充满幽默的“题赠”。马罗的宫廷诗同“伟大的修辞派”诗人的浮华之作相比显得非常自然。但是诗人的主要艺术成就不在于此。

马罗的爱情诗更为出色（特别是阿贝尔·勒弗朗认为是献给安娜·阿朗松的一系列诗篇）。通常评论到马罗的爱情诗，注重的总是它们的优雅和睿智，总而言之，是社会沙龙的特色。然而在爱情抒情诗的高雅和含蓄的形式后面包含着充满在他内心的情感的颤动，他的希望和悲伤的回响（这里主要指的是歌曲、回旋诗和讽刺短诗，而不是指哀诗，马罗在哀诗中把爱情主题处理得更为抽象）。作者在描绘自己的激情时是羞涩和委婉的。当然，从心理分析的深度和热情奔放方面，马罗的爱情诗逊色于龙萨或阿格里帕·多比涅。马罗的爱情抒情诗失之偏重理性和幼稚，但细腻的心理层次和深沉的尊严还是可取的。在诗中可以发现一个主要激发他的灵感的甘泉，即民间创作的意趣，这里指的是民歌。正因为马罗依靠民歌传统，利用和发展了它，他的爱情诗歌才在表达感情时具有迷人的简洁。

在马罗的诗作中书信体作品占据中心地位。这一体裁特别鲜明地显示了诗人的创新作用。在1512年至1534年间，他创作了一些十分优秀的书信体作品，其中包括《致友人里昂》、《恳请出狱呈国王》、《恳请接替父职呈国王》、《被偷窃的诗人呈国王》。马罗的这类作品内容多样，所表现的情绪丰富多彩，而且富于体裁的微妙变化（这是文艺复兴时期诗学的典型特点，与古典主义不同，文艺复兴时期的诗学没有体裁之间的严格界限，不要求

作品保持风格的统一)。在它们中间可以找到政论书简、诗体小说、寓言和讽刺诗。书信体作品反映了马罗的机智、叙事才能和善于创造令人难忘的典型形象。在书简《被偷窃的诗人呈国王》(1531)中,既有道德格言式的引言、幽默故事,又有蒙着一层淡淡哀愁的旁白、形式类似布尔列斯克[1]却又包含着严肃暗示的对国王的请求,最后还有庄严的颂诗调子的尾声,而这一切都不破坏艺术的统一。马罗描绘了三个人物形象。一个是诗人的仆人,他是小偷,爱吃爱喝、招摇撞骗,但同时快乐活泼,颇受姑娘青睐(这个形象与巴奴日有某种程度的呼应,是莫里哀喜剧中仆人形象的先导)。第二个是国王,是文艺复兴时代的君主,喜欢听老百姓的趣闻轶事,但又能立刻表现出执政者的专横本性。最后是诗人这个中心形象,一个感情丰富而又细腻的人。他是平民出身的知识分子,接近民众,自己永远受穷也同情百姓的遭遇。同时,他又是宫廷诗人,必须同国王交往,逗他高兴,仰仗他的仁慈。马罗的诗再现了这样一个人物,他对这个复杂的使命应付裕如,既保持着心灵的淳朴、善良,同时又灵活地扮演自己宫廷诗人的角色(这形象同拉封丹寓言中的抒情主人公有亲缘关系)。

创作书信体作品同创作哀诗和讽刺短诗一样,说明马罗对古希腊罗马文化的关切。但是实质上,他的这些艺术形式是完全同民族的文学传统相联系的。在诗人的书简中见到的不只是起源于寓言、闹剧和傻剧的情节、笑话和双关语,还明显地可以听到维永诗歌风格的回声(马罗高度评价他的作品,1532年又再版了维永的著作)。可是,马罗一方面受到维永传统的启发,一方面又出自新的艺术追求加以改造。例如,只要把维永的《绞刑架上之歌》和马罗的哀诗《不幸的财主,圣勃朗斯的善人雅克》这两部题材相近的作品加以比较就可以证明这一点。马罗的诗里有很明显的维永的巴拉达诗影响的痕迹。对此,构思的相似(被处死刑者对活人的赠言),个别艺术成分的相互呼应就是证明。同时,这些作品又有深刻的区别。在维永笔下,生与死不可分割地交织在一起,生死综合才组成人类的现实;而马罗认为死是不正常的,是一个完全消极的概念,死不是人生的永久伴侣,而是对生命的限制、否定,是空虚。文艺复兴诗人借死刑犯嘴巴说的话首先是热情捍卫人的尊严和抗议凡是破坏这一人文主义原则的东西。两篇作品的艺术本质也不同。维永的巴拉达诗表达的是受绞刑者的哀求、祈祷,而这祈祷的内部结构首先服从于韵律,服从于音乐性;而马罗的诗有演说色彩,建立在逻辑原则基础上。它比维永的诗易于分析,同时精神上更丰富和更偏

---

① 布尔列斯克(法语 brulesque),文体故意与情节不相符的幽默诗、剧本等作品。——译注

重理性。这里可以找到间接的古典主义风格的征兆。

同统治当局的冲突和1526年被囚于夏特兰监狱的经历使马罗的认识起了深刻的变化，唤起了他的讽刺倾向性。同年他写了文艺复兴时期讽刺诗的上品之一《地狱》。在诗中，马罗结合个人体会揭露了当时的牢狱风气，鞭挞了司法当局的横行不法，抗议刑讯和对人性的污辱。虽然马罗的这首诗印行得很晚，但引人瞩目，并加剧了敌人对他的仇恨。

马罗很快就亲身经受了这种仇恨。1534年，弗朗索瓦一世对于宗教改革和人文主义的态度起了决定性的转变。一时间迫害落到所有同情新教和拥有自由思想嫌疑者的头上。诗人面临被捕的危险，他被迫流亡国外，逃奔意大利。从1534年到1536年，马罗侨居费拉拉大公宫廷中（大公夫人是法国雷娜塔公主），然后住在威尼斯。第一次流亡对于马罗的创作发展影响巨大。他很早就表现出对古希腊罗马文学的兴趣。1530年，他已发表了两卷奥维德的《变形记》的译作。而这次在意大利，马罗特别用功学习拉丁文和研究古希腊罗马的文化遗产。他继续被奥维德吸引，但这次是被《悲歌》吸引，因为《悲歌》激起了他身为失宠流亡者的共鸣。他也从维吉尔（他的田园诗）和马尔提阿利斯那里寻找启示。在后者的影响下，马罗转向讽刺诗和风俗短诗的创作。在费拉拉，马罗更投入地研究意大利诗歌，翻译了彼得拉克的若干作品，并按照意大利诗歌模式自己用法文写出首批十四行诗。他还尝试模仿十五世纪至十六世纪初期的意大利彼得拉克派诗人。

在遭受迫害中，马罗的讽刺倾向日益加深。他创造的讽刺诗简匠心独具，这就是所谓的“鸡驴对话”[①]，它揭示从一个对象跳到另一个对象，外表杂乱的诗的构思中蕴含着对当时迫切的政治问题的含糊然而尖锐的暗示。在探索这种形式的过程中，马罗重又研究起民间传统来，包括发展它的讽刺性手段，这也是十六世纪前半期依然流行的傻剧形式的特色。

从三十年代起，马罗在创作中还加强了爱国主义和民族的主题。他注重理解使国家分裂的矛盾，同时又注重法兰西民族之伟大的主题，他越来越执著地探索适应这种重大内容的诗的形式。明显的例证是《从流亡地费拉拉呈国王》（1535）。这不仅仅是精心地捍卫自己利益的申诉，也是激烈地捍卫人文主义和思想自由的作品，它控诉了当时由黑暗势力主持的反动阵营——巴黎大学神学院。

在1536年末，国王颁发敕令大赦被指控参与新教运动的人，马罗才有

---

① 原文为法语，意为闲扯。——译注

可能返回祖国。诗人创作道路上最后一个阶段由此开始。马罗回到里昂，在那里受到以多莱和塞弗为首的人文主义文学家们的热烈欢迎。在此以前，诗人在某种程度上是单枪匹马地同敌对阵营进行思想斗争的。现在，随着社会冲突的尖锐化，他寻求同其他先进思想代表互相接近，希望与之结成一个人文主义阵营。同志的支持对于他万分需要。在这一时期，文学生活中有一引人瞩目的事件，就是马罗还在流亡时期就已开始的，同反动文学家、狂热的索邦神学院神学家的走狗萨贡之间的论争。在论战中马罗写下了自己最尖锐的讽刺作品《马罗的仆人弗里普里普致萨贡》。论争很快从个人冲突扩大为两个文学派别的论争，两个思想阵营的论争。在这一事件中，萨贡只能吸引几个名气不响的顽固分子；而拉伯雷、德佩里埃、塞弗、德·圣热莱等人则起而保卫马罗。

这些年间，马罗在 1538 年出版了自己的作品集，写下了许多即兴诗歌，但主要的是翻译大卫的圣诗。马罗的《圣诗》(共有五十首)与众不同，它的韵律和诗节的结构丰富多样，音节的音乐性强。这对法国抒情诗的发展起了不可忽视的作用，为后来在十六世纪后半期的颂诗的产生与繁荣准备了条件。《圣诗》获得了巨大的社会共鸣，很快在新教徒中传播，成了他们的战歌。后面一种情况又使马罗头上的乌云加浓了。1542 年，国王又颁发了反对新教运动支持者的敕令，马罗被迫再次逃亡国外。这次他到了日内瓦，人们友好地接待他。但是诗人很快同城里的加尔文主义执政者发生冲突。马罗本人热爱生活的世界观是超越新教徒的意识形态范畴的。诗人同情这种意识形态，只因为从中看到了同索邦神学院的蒙昧主义和天主教崇拜者作斗争的积极力量。但是马罗很少对宗教教义问题感兴趣，他越来越不能接受加尔文主义的激进观点。

离开日内瓦后，马罗在意大利北部各个城市漫游。同祖国的离别加深了他的爱国主义感情。在这方面特别重要的是《诗简，向昂吉安伯爵祝贺切里卓尔大捷》。他用高昂的调子颂扬法兰西的威力和它的胜利。他答应今后要抛开小型主题，致力于史诗的鸿篇巨制。在马罗后期的创作中，给予七星诗社诗歌改革以直接影响的倾向加强了，但他本人没能充分发展这种倾向。1544 年秋他在都灵逝世。

马罗的诗歌包含着许多民族性的胚芽，在法国文学发展中留下了不可磨灭的痕迹。七星诗社登上文坛后否定了马罗的遗产，但客观上，诗社后来的创作活动在许多地方应归功于马罗。十七世纪以伏瓦蒂尔为首的崇尚高雅的贵族化诗人从描绘上流社会典雅的工笔画作家马罗身上获得灵感。他的作品是一系列叙事体裁的源泉。这种体裁后来在十七至十八世纪的法国诗歌中广为流传。在得益于他的后人中还有勒尼埃、《故事集》和《寓言

集》的作者拉封丹以及诗体小说和讽刺诗的作者伏尔泰。

由马罗培植的诗体，系统地保留在塞比耶的《诗艺》(1548)一书中。打着马罗旗号的诗人如阿诺(反七星诗社的小册子《贺拉斯式五行两韵诗》的作者)、封丹、阿倍尔或是萨勒里充其量都仅仅是第二流的模仿者。在马罗时代最杰出的诗人是梅朗·德·圣热莱和玛格丽特·德·纳瓦尔。

同时代人对圣热莱的多才多艺，对他在数学、哲学、医学和星相术等领域的博学多识赞叹不已，他精通古代和现代的各种语言，是个天才的音乐家。因为他长期居留意大利，所以他热情地崇拜和传播意大利的诗歌艺术。他仿效彼得拉克和本博、阿里奥斯托、圣纳扎罗等诗人。但是他最倾心于典雅奇巧的"斯特兰波蒂"式的抒情诗。这是彼得拉克诗体最墨守成规的变体之一。自从弗朗索瓦一世即位起，圣热莱就开始了宫廷仕途。他是个灵活能干、讨人喜欢的侍臣，上流社会娱乐消遣和各种节庆华宴的出色组织者。他的交际才能促使他官运亨通。如果说马罗的后盾是玛格丽特·德·纳瓦尔这位法国当权者中最先进的人物，那么圣热莱则投靠宫廷中较为保守的、以太子即后来的亨利二世为首的一派。在亨利和他妻子，出身佛罗伦萨的卡特琳·德·美第奇周围弥漫着一股对意大利的一切顶礼膜拜的风气。在此情况下，在十六世纪五十年代初企图阻挠七星诗社进行诗歌改革的圣热莱的兴趣是同他的庇佑者们的口味一致的。他为亨利鞠躬尽瘁、始终忠于享乐主义的志趣。 · 238

作为诗人，圣热莱的创作面貌不无矛盾。这位当过弗朗索瓦的儿子们的忏悔牧师的文学家经常在诗里夹杂着对于神职人员的嘲讽，喜欢粗鲁的高卢人的笑话，有时从古老的传说中吸取灵感。他迷恋世界上可以感触的美，这种陶醉有时在他笔下化为耐人寻味的形象和铿锵悦耳的诗句。然而这并不是他真正的诗才的闪光。在圣热莱的诗中彼得拉克式的抒情手法占重要地位，如对于心爱女子的狂热颂扬，有时会变成辞藻堆砌的冗长的隐喻，对别出心裁、矫揉造作的对比的偏爱，精心雕琢的双关语。

圣热莱首先表现为一个典型的上流社会的诗人，知识浅薄、逢场作戏。这种类型的诗人在十六世纪后半期宫廷权贵圈内，后又在十七世纪的贵族化的文学界得到进一步的发展(这类文学家形象在杜倍雷的讽刺诗《宫廷诗人》中特别遭到挖苦)。圣热莱生前没有收集过自己的作品，也没有出过一本诗集。随着时间推移，终于暴露出他生前所受的光荣和他留下的多半生命短促的吟风弄月之作毫不相称。

如果说圣热莱的诗作的思想意义局限于隐藏在把爱情加以骑士文学式的理想化后面的上流社会的自由思想，那么玛格丽特·德·纳瓦尔的诗歌创作中占优势的是宗教的神秘主义的调子。玛格丽特同样对意大利化作了

贡献，但其表现形式为偏爱新柏拉图主义思想：这种思想她最先是从马尔西利奥·菲齐诺的作品中接受的。玛格丽特·德·纳瓦尔王后是弗朗索瓦一世的姐姐，精通人文主义文化，是思想先进的活动家。起先她是福音教派的志同道合者，后来成了拉伯雷、马罗、德佩里埃和多莱等人的庇护者。她是个有成就的文学家。除了寓意性的宗教哲学题材的剧作和小说集《七日谈》之外，她还写过一系列诗歌作品(从风格角度论通常是冗长而晦涩的，但语气真诚)。和她的剧作一样，她的诗中也交织着上溯到中世纪，上溯到阿兰·夏蒂埃诗歌的文学传统的余音和新的文艺复兴的思潮。玛格丽特努力使人文主义思潮顺应宗教改革。在早期受到索邦神学院指责的宗教训诫诗歌集《有罪灵魂的镜子》中，女诗人的探索精神主要反映在抽象议论神学上。玛格丽特最富激情的长诗《战舰》和《地狱》写于晚年，直至十九世纪末才发表。这些作品浸透着一个人饱经忧患并确认自己对社会所抱的希望都已破灭时所感到的悲痛和绝望。同时，在诗中明显地反映出玛格丽特的神秘主义倾向。在《地狱》中，她把自己的生活道路描述成逐步摆脱人间浮华直至同上帝融为一体。在玛格丽特最后的诗歌和戏剧作品中，老百姓成了纯洁心灵、真诚信仰的生活真理的化身。这些方面都反映出"自由泛神论派"学说对弗朗索瓦一世的姐姐的影响。在晚年，玛格丽特和这个宗教改革派别的领袖们过从甚密。《珍珠公主的珍珠》[①](1547)无疑是她的创作活动的总结。玛格丽特·德·纳瓦尔作为一个抒情诗人的主要功绩在于力求在思想上丰富诗歌，使它升华。

玛格丽特倾向神秘主义和崇尚新柏拉图主义为十六世纪法国诗歌的发展孕育了一个新阶段，这一阶段与里昂派诗人的活动在1540年至1550年间达到最高峰有着千丝万缕的联系。这一学派诗人的作品几乎仅仅局限于爱情题材，而且把它处理成理想的、不受任何"低贱"的、世俗的观点影响的题材，这是对马罗诗歌的独特的反动。这反动的合理核心包含在企图以哲理性内容丰富爱情描写，倾向从精神上深化诗歌。但是里昂派诗人与马罗相比，有如下的不足：诗的视野较为狭隘，脱离政治题材，有时忽视人的具体环境。里昂派诗歌对早期的七星诗社创作有所影响。莫里斯·塞弗在自己创作中确立的某些原则在《保卫与发扬法兰西语言》中得到发展。但是不能认为里昂派和七星诗社是性质相同的现象。里昂派诗歌同十六世纪前半期里昂及里昂资产阶级在物质和精神上的高度发展相联系。里昂派最著名的代表人物有主教安托万·艾罗埃(1500—1568)，长诗《完美的女友》

239·

① 按原作法文标题，应译为《玛格丽特公主的玛格丽特》。——译注

(1542)——柏拉图爱情理论略带抽象的诗的演绎——的作者莫里斯·塞弗和他的女弟子,被他称为迪安娜的女诗人佩尔南特·杜吉耶(1520—1545),最后,还有著名的爱情十四行诗作者路易丝·拉贝。

里昂派的公认领袖是莫里斯·塞弗(1510—1564)。他出身于城市绅士家庭,在阿维尼翁受过人文主义教育。1533年,他成功地在阿维尼翁当地的方济各会教堂里打开了假设的彼得拉克情人劳拉的陵墓。这件事成了刚刚起步的诗人生活中具有象征意义的预兆。塞弗以后的生平缺少外部资料。从父亲处继承的遗产使他过着平静的生活,全身心地投入诗歌创作。1544年,他出版了一部自己最优秀的作品,十行诗选集《迪丽,最高德行的目标》。这是第一部献给一位妇女的法国抒情诗选。他用尽细腻的笔触描写佩尔南特·杜吉耶所激起的情感,从那致命的第一瞥直到领悟德行的最高本质——那是根据新柏拉图式的爱情学说经过诗的演绎的,一切都刻画得淋漓尽致。

在塞弗的作品中寓意起很大作用。他给女主人公选的名字是象征性的。有些文学史家认为这名字是"思想"一字的颠倒写法,另一些人则认为这是从德洛斯岛的名称转化而来(维吉尔的Delia,即女神迪安娜:在某些十行诗中塞弗歌颂的恋人形象同女神形象,即精神力量和强大的宇宙力量的化身融合在一起)。塞弗的诗叙述了诗人的感情如何摆脱了感性而转变为对完美理想、对精神纯化的追求,而人间具有血肉之躯的迪丽转化为女性美的象征。但是如果把塞弗的诗归结为肯定抽象的哲学提纲,那就简单化了。在塞弗的作品中,透过柏拉图式的象征和抽象概念的密幕,字里行间往往流露出真正的痛苦,一种按捺不住的肉欲的呼唤。诗人对柏拉图式的理想的追求充满了内在的矛盾,对这理想的肯定本身绝不等同于戒条的宣告,而是内心痛苦斗争的结果。

塞弗的作品在修辞手法上也有矛盾。其中固然有大量自意大利彼得拉克学派那里借鉴来的传统手法,部分则采用了骑士抒情诗和"伟大的修辞派"的手法,然而有时不乏惊人的形象的力量,细腻的神来之笔和赋予诗人语言以特有的明快、丰富的内涵和意味深长的象征色彩的严谨简练。塞弗强烈的独特风格使他高于十六世纪法国和意大利的彼得拉克派诗人水平。彼得拉克的模仿者们所惯用的对照手法,到塞弗手中首先变成揭示内心生活的矛盾,塑造感情的冲突和不安的抒情手段,而通过这奥妙的形式恰好反映出能够渗透到人的情欲深处,并具有能够控制它们的理性力量。

塞弗还写过田园牧歌《柳林》(1547)。同十行诗《迪丽》不同,牧歌用轻逸、和谐的语言写成。在他的诗中流露出的情绪,稍后在龙萨的诗中形成一种对完全有别于当时丑恶世风的"黄金时代"的幻想。塞弗的牧歌把大

自然描绘成人类最后和唯一的堡垒，它保卫人类的内心美德和精神独立不受敌对力量的侵犯。在法国哲学诗歌的形成中，塞弗所写的内容丰富的长诗《小宇宙》(1559—1562 年出版)占有非常重要的地位。这是堪称关于人和宇宙的科学、哲学知识的集成。在《小宇宙》一书中，神学思想和肯定人类智慧的成就永无止境的论点是结合在一起的。

关于路易丝·拉贝(约 1524—1566 年)的一生，可信的资料很少。其中许多至今仍然属于臆想。拉贝出身于里昂的一个富家。所有的同时代人都谈到她的多才博学。她通晓几门外语，会弹琴作诗，喜爱以女红作消遣，善于骑马、射击和击剑。她嫁给一个制绳富商贝兰(所以她有个外号“可爱的制绳老板娘”)。路易丝·拉贝接待所有里昂知识分子中的佼佼者，以拉伯雷为首的著名作家到了里昂，也都认为非去拜访她不可。女诗人的易于冲动的个性，周围的嫉妒，受冷落的崇拜者的被刺伤的自尊心，加尔文顺口说出的尖刻的批评——所有这一切引起流言蜚语，拉贝被形容成一个轻佻放荡的女人。而这些流言蜚语的根本原因在于拉贝的内心世界超越她的环境，这位独立不羁的女性绝不与同胞中那些道德卑劣的名人们同流合污。

240·

拉贝的艺术遗产(于 1555 年出版)包括散文对话集《疯狂与爱情的争论》，三首哀歌和女作家最重要的著作——二十四首十四行诗集(其中一首用意大利文写成)。拉贝的十四行诗与七星社的早期诗篇一样，不是每句十二音节，而是用更古的诗体，即每句十个音节写成的。与塞弗不同，拉贝并不醉心于新柏拉图主义的象征手法以及将肉欲与精神的吸引加以对立的见解。尽管拉贝的诗歌充满着悲剧性，肉欲和精神吸引这两种因素在她的诗歌中是和谐地融汇在一起的。拉贝所讴歌的感情来源于她亲身经历的与所爱的人(或许即与七星社颇为接近的诗人奥立维·德·马尼)长年离别之苦。拉贝诗歌中的悲剧意义的另一来源，则是她那在无忧无虑的恋人心中得不到共鸣的浓烈的感情。拉贝以感人肺腑的真实性塑造了一个热恋着的女性的迷人形象，她受着无可慰藉的痛苦的煎熬，却始终不为痛苦所摧折。拉贝的诗固然经常描绘喜与悲之间或者泪水与欢笑之间的突然转变，但女诗人的十四行诗所抒发的情怀都是忠贞不渝的、一往情深的恋情。拉贝的文体朴实无华(如果彼得拉克学派的诗歌模式有时也为女诗人所用，则无非作为典型化的手段，为刻画一个轻浮的恋人形象补添一笔而已)。拉贝还擅长于发挥十四行诗的结构特点去表达情感的波澜。拉贝的十四行诗是法国文艺复兴时代诗坛永不凋败的奇葩之一。它们也是与七星社成员的卓越成就有着血肉关系、精神上息息相通的文艺现象。恰是这一学派的文学活动标志着文艺复兴运动成熟时期法国诗歌发展的一个新阶段。

6. 弗朗索瓦·拉伯雷

拉伯雷的多才多艺，真正的百科全书性质的博学以及其作品在思想、艺术上的异常丰美——所有这一切使拉伯雷成为法国文艺复兴运动的中心人物。拉伯雷不同于他同时代的法国人文主义者，也不同于十六世纪下半叶的作家，如七星社的诗人，他没有在文艺思维体系方面与中世纪传统决裂，相反，在前进的同时，他对后者作出了总结。因此，在拉伯雷的创作中可以明显地感觉到民族性的根源。拉伯雷是以亚瑟王[①]的近侍——一批乐天的巨人——的法国神话的风格开始讲述自己的故事的。这样，拉伯雷便立足于可以追溯至十二世纪的源远流长的文学传统上。在拉伯雷的笔下，文学发生了一个伟大的进步的转折，诞生出一种新的散文体，一种划时代的长篇小说文学体裁。这不仅是作家的创作对本民族的贡献，而且是其创作对整个欧洲的贡献。在创建现实主义散文体长篇小说方面，法国因为有了拉伯雷才超越了其他的国家。当然，拉伯雷之前有先行者，如安托万·德·拉沙尔，可是，正是拉伯雷首先创作出具有世界意义的长篇小说。这一文学领域中的转折，仿佛逐步地，由拉伯雷的史诗般的巨著一卷接着一卷地，甚至便在同一卷内，生动地再现在我们眼前。因此，通过作家的创作——文艺复兴运动最大成就之一——不仅可以观察文艺复兴运动的精髓，而且可以观察法国文艺复兴的发展过程本身，法国文艺复兴的历史命运。对拉伯雷的创作的探讨，导致人们去剖析法国文艺复兴运动的中心问题，而对法国的人文主义和文艺复兴的研究，又必然使人用“拉伯雷的目光”去分析这些现象，也即经常不断地将法国文艺复兴时代的文化去同默东神甫[②]的遗产进行对照。拉伯雷的同时代人以及后辈文学家们不得不屈服于其创作的博大的影响，尽力明确自己对《巨人传》的作者的态度。即便在以后的二百年内，对拉伯雷的兴趣也仍不减退，虽然对他的态度已经起了变化：如伏尔泰将拉伯雷视作一个不无粗俗的、带有村野气息的讽刺作家。到了十九世纪，对拉伯雷的兴趣显然上升，而从十九世纪末开始，“拉伯雷学”逐渐成为一门独立的学科，具备自己的印刷机构、学术团体，经常召开学术会议，并且出版图书索引，拥有大量的文献资料。

不仅作家的作品，而且他本人的经历，于那个时代也是特别有代表性、特别典型的。拉伯雷的个人遭遇在某种程度上也便是法国人文主义的

① 传说中古代不列颠人的国王和英雄人物。法、德、英的骑士诗歌均曾以此为题材。——译注

② 1551年1月8日，让·杜倍雷授拉伯雷以默东的圣马丁教堂神甫之职。——译注


弗朗索瓦·拉伯雷肖像 版画 米歇尔·朗
1626 年

遭遇。

同塞万提斯或者莎士比亚一样，关于拉伯雷的生平也有许多神话般的传说。按照最广为流传的说法，他是默东的一个神甫，遁世修行，在自己恬静的葡萄园里冥思默想。其实，拉伯雷的一生是在惊涛骇浪中，在克服重重困难中，在苦斗中度过的。他和他那个时代的所有的人文主义者一样，颠沛流离，足迹遍及法国各地，他到过意大利、瑞士，并且显然还到过德国，懂得许多新旧语言，无论是人文科学抑或自然科学都热衷地研究过。他不仅是一位作家，而且是一位医生，还参与过国内的政治生活，履行过外交使命等。甚至在看来远离政治的学科中，如医学，他也是一位有远见卓识的斗士。对于拉伯雷，恩格斯的那段关于文艺复兴时代的巨人的话，是再合适不过的了：他们被称作什么都不为过，但绝不受资产阶级的局限①。

拉伯雷诞生的确切日期和地点至今不明。通过各种推测，学者们（如阿贝尔·勒弗朗）判定，拉伯雷生于 1494 年，诞生日期可能是 2 月 4 日，地点是希侬附近的某个地方。希侬的四郊在拉伯雷的作品中起着极其重大的作用，它们被描绘得十分精确，字里行间洋溢着对它们的无限眷恋，所以可以断言，作家的童年是在维埃纳②岸边度过的。龙萨、杜倍雷、多比涅等人都有一段在故土的大自然环抱中，在田野、草场中度过童年的“乡居”经历。这些作家是早期和晚期法国文艺复兴运动的代表，都出身于同一个地区——卢瓦尔河及其支流的峡谷地带。如果回想一下，在这片谷地集中着绝大部分法国文艺复兴时代建筑的古迹，那么，这两件事实在一定程度上似乎不谋而合地证明：卢瓦尔河的谷地在某种意义上成了法国文艺复兴的

① 见《马克思恩格斯全集》第 20 卷，人民出版社 1971 年，第 361 页。——译注
② 此系法国东部一省名。——译注

摇篮。

1510 年,拉伯雷进离昂热不远的一座属圣芳济僧团的修道院当见习修士,以后的九年(自 1511 年起)则在拉博梅特和枫丹勒孔特两座修道院里度过。如许多同时代人一样,作家在修道院的禅房里接受了人文主义的学说思想。拉伯雷同他的朋友彼埃尔·阿米一起研究拉丁文、古希腊文、古犹太文,在阅读教会神甫和经院哲学宗师著作的同时兼读古典作家的作品。不久,富有才华的法学家蒂拉科和哲学家阿莫利·布夏尔成为拉伯雷和阿米的志同道合者。他们开始与纪尧姆·比代通信,后者鼓励并支持这些年轻人。在法国,人文主义便从这些不大的、往往在外省修道院里形成的小组发展起来。小组成员之间彼此书信往来,逐步地扩大通信人的地理范围。这些小组和团体都经历过对宗教改革思潮的迷恋。

法国文艺复兴运动发展到一定的阶段,人文主义便与宗教改革思潮同步前进了。对于拉伯雷,这条道路正是这样的:从中世纪经院哲学式的研究《圣经》转为批判性的研究,从而促进了他对宗教改革思潮的接近,然后又转为全面研究历史和文化遗产,以求认识周围的世界("发现世界")和自己("发现人")。脱离这条道路,便会发生创作上的危机,内心矛盾的加剧, ·242 玛格丽特·德·纳瓦尔便是一例。不过,以拉伯雷的作品为代表的针对教会、针对神学的讽刺文学的基础,不应该在宗教改革中去寻找。也不应该将拉伯雷视作一个无神论者,虽然他在成熟时期的创作中远远超越了天主教和基督教。

拉伯雷及其友人们的"异端"行径引起教会当局的疑忌。拉伯雷受到监视。1523 年,终于发生与当局的公开冲突:拉伯雷的禅房被抄,希腊文书籍全部没收。彼埃尔·阿米逃离修道院,拉伯雷只身留下,并且索回了书籍。然而,事隔两年又经过一次搜查之后,拉伯雷也离开修道院,辗转抵达普瓦图,并结识了梅伊厄泽的本笃会修道院院长热奥弗鲁瓦·德·埃斯蒂萨克神父。这是一个不排斥新思想的人。相交日久的二人结为挚友。德·埃斯蒂萨克在当地颇有影响,在很长时间内是拉伯雷的保护人。拉伯雷在德·埃斯蒂萨克手下担任了类似秘书的职务,在以后的若干年内他周游法国,到各处游学,所到之地包括先进的普瓦蒂埃大学。法国早期人文主义的一个特点便是同外省大学的密切联系(而京城的索邦大学却依然是愚昧的宗教势力和经院哲学的中心)。1530 年,拉伯雷与教会彻底决裂,辞去圣职。他到蒙彼利埃安顿下来,研究医学,不久便独立授课。拉伯雷的讲课内容,他的方法论,表明他首先是一个人文主义者:拉伯雷曾当众用经过解剖的尸体阐明希波克拉底和盖仑的解剖学著作的含义。就这一点而论,他便堪称文艺复兴时代之子,为真正地研究人奠定了基础。拉伯雷如果不成

为伟大的作家，他完全可以作为杰出的医学家载入文化史册。至于拉伯雷为什么从蒙彼利埃出走，这不十分清楚；或许，对知识的渴求驱使他继续向前，到新的文化中心去。但也不能排除其他原因，即他的科学的方法论的勇敢精神可能会引起当局的干扰。无论如何，人文主义的科学探索将拉伯雷引至里昂这个人文主义的堡垒。里昂是一个繁华富庶的都市，享有较多的独立性，因而逐渐变成国内的文化中心。十六世纪上半叶，里昂的出版商和印刷商与巴黎的同行相比明显地占有优势。玛格丽特·德·纳瓦尔、德佩里埃、艾蒂安·多莱、莫里斯·塞弗及其学派的活动，都与里昂联系在一起。拉伯雷的早期作品正是在里昂得以出版，也并非偶然。

拉伯雷待在里昂的那些日子是卓有成果的：他在公立医院当医生，作为人文主义者他出版了一系列科学著述（马纳尔底的《医学书简》、希波克拉底的《箴言集》等）；里昂孕育出作为作家的拉伯雷：他撰写并出版了《庞大固埃》（1532 年 10 月）、《庞大固埃的预言》和《1533 年文选》（二者均于 1534 年初出版），尔后《高康大》问世（1534 年 10 月）。也是在里昂，拉伯雷结识了政治家兼作家，享有盛誉的回忆录作者红衣主教让·杜倍雷，并投到他的门下工作。

天主教会对发表《庞大固埃》的反应是极为迅速的：1533 年，索邦的神学家们将此书列为禁书。而拉伯雷对此的回复是发表《高康大》，这是“凯旋的文艺复兴运动”的名副其实的产物，它将这运动的战斗精神同它所固有的乌托邦的空想、明快的梦境集于一身。

可是，之后不久拉伯雷便不得不与自己的幻想告别。1534 年 10 月 17 日夜间发生了闻名的“揭帖事件”[①]，皇室的态度急剧转变：弗朗索瓦一世不久前还是文学艺术的爱好者，是人文主义者免遭索邦攻击的保护人，现在却限制起言论自由来了。于是，拉伯雷逃离里昂。1535 年 6 月他抵达罗马，设法拜见了教皇法尔奈泽[②]的保罗三世，后者赦免了他的罪愆。拉伯雷重新接受圣职，并于 1536 年当上圣莫尔德福塞修道院的神甫。可是，这一次他在修道院里待的时间不长。凭借红衣主教杜倍雷的庇护，拉伯雷获准开业行医，到蒙彼利埃、巴黎、里昂及其他城市讲授解剖学。1538 年至 1540 年间，拉伯雷不是短期在某一个城市露面，便是接连数月销声匿迹。他的医术为科学界所承认：他在梅茨、巴黎、都灵各地都曾开业行医。拉伯雷的长篇小说一再重版，还出现过以民间小说风格篡改他的原作的匿名作

---

① 1534 年，主张宗教改革的路德派中的激进者将攻击教会和弥撒圣事的揭帖张贴于国王的寝宫门上，于是弗朗索瓦一世一变温良的态度，开始迫害新教徒。——译注

② 系意大利一望族。——译注

家的版本，作家的声誉与日俱增。为了免遭神学家们攻击起见，他削弱了《高康大》和《庞大固埃》中若干最尖锐的段落的锋芒，于 1543 年将二书重版。1543 年 7 月，弗朗索瓦一世任命拉伯雷为近侍，专司禀报呈文。然而，高官厚禄和国王的庇护都未能保证他避免索邦的攻击。拉伯雷再次隐退。他销声匿迹直至 1545 年。这段时间拉伯雷显然躲在外省某地，创作他的第三部[①]。这部作品于 1566 年在巴黎付梓出版。神学家们对该书尤为愤慨。连玛格丽特·德·纳瓦尔出面说情都无济于事，拉伯雷被迫遁居国外，避难于梅茨[②]，也便在那里，1547 年春他获悉弗朗索瓦一世病逝的消息。拉伯雷伴随让·杜倍雷再次出走。1548 年 1 月，第四部前十一章以单行本形式出版。全文则到 1552 年方才问世。在思想斗争日益尖锐的环境中——十年后这种斗争导致宗教内战——拉伯雷的昔日好友都避之唯恐不及，昂德雷·蒂拉科甚至公开抨击拉伯雷的作品。巴黎最高法院也作出了将第四部焚毁的决定。拉伯雷虽然深受迫害，精神上却并未屈服，他潜心写作《善良的庞大固埃英勇言行录第五部，卷末》。但这一部未能完成并出版——1553 年 4 月 9 日拉伯雷逝世于巴黎。

· 243



《庞大固埃》初版扉页 里昂 1532 年

不断的颠沛流离、潜逃、当局的迫害和神学家们的攻击，有识之士的并非永远可靠的庇护，国王有时兴之所至的眷顾——这便是拉伯雷的一生经历。同他的许多同时代人一样，宗教信仰上的彷徨怀疑也是作家的特征；他虽然不曾与天主教彻底决裂，但刻毒地嘲讽了后者的全部教义。在拉伯雷看来，宗教问题中最主要的始终是伦理道德这一方面。作为人文主义者，他承认人享有自由选择这一不可剥夺的权利；他的一生便是一场为争取精神自由的搏斗。始终如一地维护意志自由的权利，使拉伯雷同文艺复

① 系指《巨人传》第三部。全书共五部。下文所述第四部也指该书第四部。——译注

② 当时梅茨不在法国治下，故称国外。——译注

兴时代的许多其他的思想家,首先是同蒙田十分近似。

1532年秋,里昂集市上出售畅销书的流动书摊上出现了一本新书——《巨人高康大之子,迪普索德国国王庞大固埃及其骇人传记。学者阿尔高弗里巴斯那西埃新作》。该书十分畅销,出版商——精明的克劳德·奴利——很快又重版了一次。

小说的素材取自关于生性快乐的巨人的古老民间传说,而激发创作的原因,则是1532年在里昂出现的一本名叫《巨人高康大丰功伟绩记》的民间小说,这是众多民间小说中的一册,当年的集市风行出售这类书籍。如果这本薄薄的小书不成为激发拉伯雷创作长篇小说的原因,那么,谁也不会想起它来的。长篇小说中的情节,许多人物形象和语汇,正是从民间小说移植到人文主义作家的创作中去的。起初拉伯雷只想利用这些纪事受到读者欢迎这一点写出它们的续篇而已。因此,在《庞大固埃》中,布局、风格及体裁上的差异是颇为明显的。

小说以当时方兴未艾的传略、记叙文体开始,但立即转而使用起一种故意夸大的模仿笔调来,模仿的对象不仅是纪事文学,而且包括《圣经》的文体。描写庞大固埃大战安那其国王军队的那最后几章也是用滑稽突梯地模仿抱残守缺的骑士文学作品的笔法写成的。正是在这些章节中拉伯雷的喜剧手法凝聚了夸大的模仿性质:中世纪神幻小说中颇为典型的数字上的夸张(如安那其的军队数量)。又如灵丹妙药使阵亡的爱比斯德蒙起死回生这一情节,也是对骑士小说的令人发笑的模仿(我们不妨回忆一下,连后来的堂·吉诃德都牢牢记住这类灵丹妙药的一剂配方)。爱比斯德蒙讲述"那边"[①]情况时提到亚瑟王故事诗[②]中众多的主人公,也是颇具典型意义的。而安那其被战败的那段描写,由于战胜身披甲胄的骑兵的,犹如阿金库尔战役的情景[③]一样,并非骑士的骁勇,而是一个普通百姓巴奴日的机智,其中包含的贬义显得十分突出。《庞大固埃》首先是对过时的中世纪各种文体滑稽突梯的模仿的集成:既可笑地模仿了骑士文学、纪事文学、君王将帅传记、圣徒行传,又可笑地模仿了法官的诡辩和经院哲学的谬论。

244·

讥刺旧文学的遗风,对于拉伯雷,如同对于塞万提斯一样,并不是主要的。与其说拉伯雷同陈旧的文学观念进行搏斗,还不如说他同生活中完全

① 意即地狱。——译注

② 指法国中世纪流传的骑士叙事诗《亚瑟王故事诗》(或称《圆桌故事诗》),不列颠王亚瑟为贯穿全书的主人公。——译注

③ 指英法百年战争期间,由于法封建主内讧,骑士军纪涣散,1415年英军大败法军于阿金库尔。——译注

现实存在的旧事物的遗迹进行搏斗。而确立一种崭新的、人文主义的世界观，在拉伯雷眼里是同样的重要。新观念的确立是通过两条途径实现的——一是否定旧世界的特征（多半借助于讥刺，夸大其荒谬）：帝国法典，诉讼程序（如拜兹居尔与于莫外纳的那场官司），经院哲学的伪科学性（多玛斯特与巴奴日的辩论），宗教的偏见等等；二是捍卫人文主义的原则。尽管全书充溢着不可抑制的欢快，但也有一处十分严肃的段落——那便是高康大给庞大固埃的一封家信（见第八章）。这是法国人文主义的最重要的宣言，它宣告理性的自由，呼唤不息的自我完善，颂扬如今"禁令已被解除"的科学。拉伯雷勾勒出人文主义的教育纲领，内容首先包括文学、历史、自然科学、农学等等。高康大的家书是文艺复兴时代教育思想史上最有意义的一份文献。

人文主义者拉伯雷的纲领不仅包容在高康大的信中。上文提及的爱比斯德蒙的故事也含有拉伯雷的极重要的宗教伦理论点："就这样，"拉伯雷写道，"凡是这个世界上的大人物，到了那边都得受罪，相反的，一些学者和这个世界上的穷人，到那里就都轮到做大人物了。"（见《巨人传》第二部第三十章[①]）

在拉伯雷的这部巨著的第一部中，真正正面人物的概念是体现在庞大固埃这个形象中的。无论是主人公的名字，还是他的外貌和习性，都是作家从民间创作中借鉴过来的。所以，巨人庞大固埃吃喝毫无节制，这是一个快乐的醉汉和心地善良的人。然而，在他的身上，常人对世俗享乐的渴望同人文主义者对知识的渴望融合在一起，后一种渴望跟他追求欢乐的劲头同样的强烈。庞大固埃的人生哲学后被称为"庞大固埃式的乐观主义"（并且有时还错误地加在拉伯雷本人身上），在作家的这部作品的后几部中发展到十分完善明晰的地步，在那里，成为一个"庞大固埃式的人"，即意味着生活得安宁舒适，健康常乐，始终痛痛快快地吃和喝。这种人生哲学与前文已经提及的人文主义教育纲领以及对中世纪残余的绝不妥协的态度结合在一起，反映出拉伯雷及法国文艺复兴运动演变的第一阶段。

《庞大固埃》的一大特点，即从民间故事的带有神话局限性的思维过渡到文艺复兴时代的现实主义。这并非指这部书的"地方志"的性质（巴赫金语），也不是指细节的确凿可信，而是指拉伯雷时代的广阔的全景式的现实，现实中各种比例的真实和精确。中世纪末叶的都市生活，在拉伯雷笔下被描述得详尽而又广泛。可是，这种对世界的现实主义的感受和反映同

---

① 引自成钰亭译本，上海译文出版社1990年8月初版。下同。——译注

带有神话局限性的感受和反映发生着冲突，再者，完全现实的事件和事物经常被加上带有神话色彩的诠释。拉伯雷的世界是具有双重性格的，比例往往被颠倒，匀称往往被破坏。

就小说的这种"现实"性来说，主要人物是巴奴日，一条英雄好汉，后来法国、西班牙、英国、德国的大量故事中的主角都是从他的身上脱胎而来的。可以毫不牵强地说，巴奴日是第一个了不起的皮卡罗[1]，是骗子文学的第一名主人公。但巴奴日在书中的出现（见第二部第九章）使整个画面有比例失调之感：庞大固埃固然依旧是巨人，可是，当他如此机智地解决了两位爵爷的诉讼，或者主持着哲学辩论的时候，很难设想他能够用舌头覆盖整个军队或者他的口中能够放下一个不大的王国。在书中描述都市的章节中（见第九章至第二十二章），巴奴日是一个典型的都市产儿，十分的自然，245· 可是他同庞大固埃一起出征去攻打迪普索德国的时候，他便仿佛丧失了皮卡罗、流浪汉的品性，而变成了一个带有神话色彩的人物，因为那时他置身于一个他完全陌生的环境里，但这并非从社会角度而是从文学角度而言，也便是说，他转入一个纯属另外一种结构的艺术现实中去了。此时在我们的眼前仿佛展开着一场民间文学传统（巨人们及其被故意夸张的宏伟的"巨人"世界）与崭新的、有意贬低的、特别地介质化了的人物的争论。这两种传统、两种描绘手法、两种类型的对现实的感受，即具有神话的局限性的感受与现实主义的感受之间的争论，在拉伯雷的续篇中继续存在着。

《高康大》则是一部体裁和风格上较为统一而更富不可妥协的战斗精神的作品。在这部作品中拉伯雷仿佛回过头去补叙庞大固埃的父亲高康大的一生。他一边叙述，一边回顾年表般慢慢道来的上一部。拉伯雷为《高康大》加上一个小标题：《一部充满庞大固埃式的乐观主义的作品》，这绝非偶然。拉伯雷以《高康大》揭开全书的序幕，有意识地将具有成熟的人文主义思想的作品放在首要的地位。

在《高康大》中可以分出三条紧密相连而又从不同角度揭示作家基本思想的极为重要的线索。作品的最重要的情节和最重要的主题，即高康大小爵爷的教育，一位符合民心的君主的教育，一位总之是时代的先进人物的教育。拉伯雷所肯定的教育纲领是从否认经院哲学式的教育方法开始的，而后者的代表是高康大的第一位教师——"神学大博士土巴·赫鲁费"。拉伯雷对这位经院哲学家和神学家恶毒刻薄地嘲讽了一番，其间广泛使用了自己最爱用的手法，即异乎寻常的精确的夸张数字：譬如，年轻

---

① 西班牙语（picaro），意即无赖，骗子。——译注

的高康大为阅读几部拉丁文书籍花去了十三年六个月又两个星期。这位教师的“本领”实在高超，弟子可以将一切背得滚瓜烂熟，甚至能够倒背如流，这样的功课使高康大越学越蠢，变得神思恍惚，糊里糊涂。于是，年轻人被交给波诺克拉特去教育。后者的方法主张既发展智力，也发展体魄。拉伯雷的第二部作品中有关教育的章节（见《巨人传》第一部第二十三章、第二十四章），是造就人文主义者的全面的纲领。特别值得注意的是，高康大的学习没有闭目塞听的书斋的迂腐气。在波诺克拉特的指导下，他不但全面地发展了体魄，而且接触到了各项科学成就：教师和弟子一起“去观看怎样冶炼金属，怎样铸造枪炮；不然，就去访问操作玉石、银器和宝石的工匠，或者化炼师和造币工人；再不然就去访问地毯师傅、织布师傅、织绒师傅、钟表师傅、制镜师傅、印刷师傅、制琴师傅、染色师傅，以及其他各行业的工匠，每到一处，高康大都有赏赐，师徒趁机会学习、观察工业上的技术和创造”。

年轻的高康大在波诺克拉特的指导下还接受了骑士应有的训练：拉伯雷的作品堪称一部培养国君的教科书。这个主题展现在高朗古杰率领高康大与毕克鲁寿国王作战的情节中。这里拉伯雷也是用对比落笔：作家先详尽地以嘲讽的笔调尖锐地刻画了一个封建帝王的面目——鲁莽、愚蠢而又残忍。毕克鲁寿甚至不曾劳神追究一下本国卖烧饼的贩子同高朗古杰国内的牧羊人争执的原委，便传令集合军队。第三十三章细述了毕克鲁寿如何同自己的大臣们一起策划征服世界的计划，这一章是对军事冒险主义的绝妙的讽刺（同时也是拉伯雷的地理知识之广博的证明）。作家对毕克鲁寿的惩罚是严峻和富有教益的：毕克鲁寿丢失了自己的全部领土，沦落成里昂的一名短工。

与毕克鲁寿截然相反的是高朗古杰和高康大这两位英明的君主。若干学者在高朗古杰身上窥见路易十二的影子，在高康大身上窥见弗朗索瓦一世的影子，而在他们的敌方毕克鲁寿的身上窥见查理五世的影子。可是，这些形象较之上述现实中的人无比地广阔，弗朗索瓦一世尽管在他摄政初期显示出各种进步的倾向，毕竟与体现在高朗古杰身上的人文主义理想相距甚远。高朗古杰的主要原则是明智地维护民族的利益，爱好和平和通情达理。他只在迫不得已的情况下才决心采取军事行动，而且到最后一刻还希望以和平的方式去解决争端。高朗古杰和高康大在战争行动中固然坚定，但对战俘及战败者十分宽容，他们力求只惩罚纠纷的肇事者——卖烧饼的和毕克鲁寿手下恶劣的谋士。对他们的惩罚也是与众不同的：高康大“只叫他们在他新设立的印刷厂里操作印刷机器”（见第五十一章）。高康大重复了柏拉图的思想“在国王讲哲理的国家，或者由哲学家统治的国家，

246· 这样的共和国才会幸福”(见第四十五章),确实并非偶然。这话反映出时代先进人物的冀望,反映出他们幻想有一个强大的民族国家和一代代贤明的国王。在拉伯雷的笔下,高康大和庞大固埃正是这种人文主义的国王兼哲学家。

拉伯雷认为,只有在经受考验的时刻才能充分地展现人的天生品性。约翰修士,一个心地淳朴然而吸收了文艺复兴时代的新人的思想的教士,便是如此,当修道院里的其他教士一个个躲藏起来只想保住自己性命的时候,他却勇敢地上前迎战敌人,保卫了修道院的葡萄园。约翰修士无疑是拉伯雷笔下的正面人物,在某种意义上是他理想的来自民间的人,一个“自然的”人。拉伯雷将他写成僧侣,但又是一个不同寻常的僧侣,也绝非偶然。整部作品渗透着对僧侣的绝对的否定。高康大慷慨激昂地说过:“教士(我说的是那些游手好闲的教士)既不像农人一样耕地,也不像战士一样保卫国王,既不像医生那样为人治病,也不像博学的宣教士和教育家来教导和训诫世人,连为国家输送必要的商品和货物的商人也不如”(见第四十章)。当然,对僧侣的嘲笑,在拉伯雷的同时代人——如克莱芒·马罗、德佩里埃,甚至包括宗教观念较为浓厚的玛格丽特·德·纳瓦尔在内——的作品中,以及中世纪的讽刺作家和伦理道德剧作家的作品中,都可以发现。这反映出文艺复兴时代之前在民间早已形成的观点。嘲笑僧侣,是由市民文学开始的。不过,到了文艺复兴时代,否定僧侣变得更系统,更自觉。同禁欲主义的修士生活规范相对立,不仅提倡从事有益于社会的劳动的理想的人,而且提倡乌托邦式的发展和谐的理想人性,充分主宰自己命运的理想的人。

约翰修士不同于其他的修士。他英勇机敏,乐天随和,“他既不顽固不化,也不使人讨厌;他爽直、活泼、有主意、平易近人、爱工作、肯劳动、保护被压迫的人,安慰受苦痛的人,援助有急需的人,还会保护修院”。他倾向于人文主义的文明。正是约翰修士出主意建立一所不同一般的修道院。书中若干章(自第五十二章至第五十七章)即描述修道院的规则、布置和院规的。通过这些,拉伯雷展示了他的教育思想,同时也展示了他在建筑、营造方面的见解。可是,无须将这些章节理解成作家所肯定的纲领的详尽无遗的阐述。特来美修道院的院规是对一般修道院院规所作的彻底而又欢快、笔调鲜明而又带着讽刺意味的对比:在这所修道院里,“女的不是容貌秀丽、体质健全、性情正常的,一概不要;男的,也只要五官端正、身体健全、性情温良的”,在这所修道院里,“有男人的地方,必须有女人,有女人的地方,必须有男人”,无论男女,入院以后,只要自己愿意,随时可以出去;最后,特来美修道院院规中还承认,每个人“可以光明正大地结婚,可以自由地发

财，可以有自己的生活方式”（均见第五十二章）。只要不触犯别人的利益，可以充分自由行动，这也成了特来美男女修士的基本生活原则。按照拉伯雷的观点，在这种自由自在的状态中人才会是善良的，而绝对不会作恶，“因为自由的人们，由于先天健壮，受过良好教育，来往交谈的又都是良朋益友，他们生来就有一种本能和倾向，推动他们趋善避恶，他们把这种本性叫做品德。遇有卑劣的约束和压迫来强制和束缚他们的时候……他们便会把推动他们向善的那种崇高热情转过来去摆脱和冲破这个桎梏的奴役”（见第五十七章）。

特来美修道院并非象征国家体制的社会乌托邦。它所应该做的是在造就本来的人文主义者的过程中取代寺院，同时继承寺院的产业：“为了使这些服饰[①]需要时马上就有，他们在特来美树林邻近的地方建造了半法里长的一大片房子，光线充足、设备齐全，里面有银器工匠、玉石工匠、绣花工匠、裁缝工匠、金线工匠、织绒工匠、地毯工匠，还有织呢工匠等等，各干各的行业，做出来的全是给上面说的修士用的”（见第五十六章）。

在以后各续篇中作家再也没有回到特来美修道院这一话题上去，同时，有关特来美修道院的章节正好出现在《高康大》中也并非偶然，因为《高康大》是拉伯雷的这部长篇巨著中欢乐无虑、充满文艺复兴时代的希望的一卷。

第三部《善良的庞大固埃英勇言行录》是隔了十二年方才出版的。这些年内法国发生了许多变化。拉伯雷本人，他的艺术，也发生了变化。在我们面前的虽然是早已熟稔的主人公们，但第三部毕竟与前两部迥然不同。 · 247
这里是别样的时空关系。高康大和庞大固埃再也不是英雄，而仅是贤明善良的国君。再者，现在主要人物已不是他们二人，而是巴奴日，一个的的确确体格纤小的人物，以及他那个人独有的遭际。如果原来在读者面前流逝过去的时间以年甚至以数十年来计算，那么，第三部中情节发生的时间受到严格的限制——这是在五月底和六月初，即在某年的三十天内。

故事情节的中心是巴奴日的婚姻问题。这向拉伯雷提供机会道出许多关于女人水性杨花、好奇饶舌的逗人发笑的看法。构成第三部的基础的，还有一场著名的“关于女性的辩论”，这原是中世纪的老话题，到十六世纪四十年代，由于贝特朗·德·拉波尔德利和安托万·艾罗埃，稍后又有玛格丽特·德·纳瓦尔的参与而重新剧烈地爆发起来。那些曾在枫丹勒孔特修道院拉伯雷的禅房里发生的关于女性的辩论（他的好友昂德雷·蒂拉科

① 据书中形容，特来美男女修士的服饰讲究、华丽。——译注

还曾用拉丁文写过一篇专论婚姻生活的论文)的余音,确实渗透在第三部的字里行间,不过,这些辩论至多只是创作第三部的一个起因而已。

使巴奴日日夜苦恼的问题——"该和不该"(意即该和不该结婚)——成了串联全书情节的组织因素。这部小说首先是对拉伯雷时代发生的种种事件——其中既有地方性的,也有触及整个法国乃至欧洲利益格局的事件——的反响。书中不时提及当代的一些著名活动家,讲到法国许多城市所进行的军事准备。1545 年末所创作的第三部洋溢着反教皇的情绪,故而阿·勒弗朗说拉伯雷"通篇声讨国王"。作家还就本民族的君主政体,国王对臣民应负的责任,发表了自己的见解。公正和崇尚和平,依然被拉伯雷认为是统治者所应具备的主要品质:"统治国家的人,不管是皇帝也好,国王也好,学者也好,没有比用正义来代替武力更能成功的了"(见第一章)。此外,我们看到,作家仍旧关心着国家体制问题,放进巴奴日口中的颂扬债户和债主的笑话,实质上是对一种建立在相互信赖和交换各人所需的基础上的社会的憧憬。

然而,并非这种对现实问题的关切构成了作品的本质。书中的要点是人的见解的自由及其相对的正确性这一问题。因此,呈现于读者眼前的第三部是一部哲理性小说的雏形。拉伯雷对中世纪的种种偏见、迷信、预兆、观念,都作出了批判性的刻画。作家展示了他那个时代仍然风行的各种各样预言和占卜的荒唐,不论那是用荷马和维吉尔去占卜还是用"圆梦"、用掷骰子等方法去占卜。巴奴日拜访庞祖斯特的算命老妇,尤其是拜访大名鼎鼎的星相家特里巴老爷(柯伦医学家阿格里帕·内特斯海姆,专著《科学的玄奥》的作者)等情节,堪称集中世纪伪科学观念之大成的百科全书。

巴奴日还请教过神学家(希波塔乌斯)、医学家(隆底比里斯)、哲学家(特鲁尤刚)、法学家(勃里德瓦)。上述各位在答复他的问题时都闪烁其词。勃里德瓦承认最终的判决是"完全碰运气的",这也是他自己当了一辈子法官始终用掷骰子去处理所有案件的依据。疯子特里布莱的答复也同样的含糊。最后,他只能从自身去寻找那些使人感到兴趣的问题的答案,因为按照拉伯雷的看法,认识自己本身是"全部哲学的基础的基础"。

在巴奴日的一连串的"请教"中,他对垂死的诗人拉米那格罗比斯的拜访是很重要的(研究家们认为,这个名字影射让·勒梅尔·德·贝尔热)。诗人在弥留之际用高深莫测的诗句表达了自己的生活信条(那是根据斯维托尼乌斯借奥古斯都王的嘴说出的一句著名格言略加变化而成的):

> 要赶快,且莫心急;
> 知后退,但要进取。

书中便这样发出了一种温和折中的调子（“折中是值得赞赏的”，庞大固埃这么说过）。满足而不过度——这是拉伯雷发展理想这个概念时流露的倾向（后来龙萨也持有同样的见解）。作家的怀疑论被他的斯多葛学派精神所调和折中。

第四部是前一部的自然的延续。现在庞大固埃及其随从出发去寻找神瓶，其目的依旧是解决巴奴日究竟该不该结婚的问题。全书头绪繁多，但都为贯穿始终的航海所连接起来，其中又插入许多饶有兴味的故事，如弗朗索瓦·维永和巴舍公爵的故事（见第十三章至第十五章）或农夫和小魔鬼的故事（见第四十六章、第四十七章）。 ·248

很难断定第四部中谁是主要人物。至少巴奴日不再是主人公，而变成一个明显的喜剧性人物，凡是快乐而荒诞的情节中总少不了的一个登场人物。如今，巴奴日的性格里所突出的是他的懦怯。当庞大固埃一行快乐人在海上听见解冻的语言时，他吓得直哆嗦，同香肠国人战斗中他又躲藏起来。他在暴风雨大作时的恐惧被描写得十分详细（见第十八章至第二十三章），这是拉伯雷的文笔显示出全部光彩的一段。巴奴日的胆怯引起同船人的讥笑，约翰修士气愤得大声喊道：“这个唠叨个没完的鬼家伙，无耻胆小到什么程度，他吓得失魂落魄，一刻不停地往裤裆里屙屎！”只有在1548年前写的头几章里，我们见到的还是原先的巴奴日，即一个快乐饶舌的汉子，会耍各种花招的行家，手脚不干净的机灵鬼。在跟倒霉的卖羊商人丹德诺（火鸡[①]）争吵那一场里，他便是那么一副德性（见第六章至第八章）。

在第四部中拉伯雷的讽刺锋芒直指司法阶层（见第十二章至第十五章）以及厚颜无耻的教权分子（见第四十八章至五十四章）。而在第五部中这将以更为尖锐和荒诞的形式再度出现（不过，第五部是否真正出自拉伯雷的手笔，尚有疑问）。

拉伯雷将生活中一切最丑恶的现象同罗马教廷联系在一起——自散布对神力及圣物的盲目信仰的宗教狂起，直至建立各种僧侣机构、对教皇的谕旨（法令）的俯首帖耳、榨取教徒（尤其在法国）大量的钱财为止。庞大固埃一行拜访教皇派岛一节是和描述封斋教主的那些章节（见第二十九章至第三十二章）有着紧密联系的。大家都知道，拉伯雷反对过分的、有时要延续许多星期的守斋。依他看来，这是一种违反自然的行为。所以他将封斋教主刻画成为与他笔下的主人公们的世界相对立的魑魅魍魉世界里的一个

---

① 丹德诺此名来自法语“dindon”一字，原意为“火鸡”，引申义为“蠢货”。——译注

怪物。对封斋教主的种种怪癖的描述，一派荒诞离奇，使人回想起比拉伯雷年长的同时代人伊耶罗尼姆·博斯赫的图画。

这段带着反天主教色彩的故事与庞大固埃所讲述的含有反加尔文教派意味的关于菲齐斯和安提菲齐斯的寓言互为补充。菲齐斯，意即自然之神，产生“美”和“和谐”，因为她“本身的生殖能力强大，膏腴肥沃”。拉伯雷认为，自然之神蕴含着神灵的胚芽。安提菲齐斯既然与自然之神为敌，也必与上帝为敌，她生下的仅是阿莫敦特和狄斯科尔当斯——两个通体违反自然的怪物。拉伯雷将安提菲齐斯同基督教的各种教派，尤其同加尔文派联系在一起。拉伯雷的宗教观接近泛神论和自然神论，既不屑教皇的谕旨，也不屑加尔文的“信条”。拉伯雷始终不曾丧失对人、对人的创造性劳动的信仰。庞大固埃一行顺路拜访“全世界第一艺术大师”卡斯台尔阁下的居处，并非出于偶然。卡斯台尔也即肚子（对物质的需求），是封斋教主的绝对的对立面，在拉伯雷的笔下是世界和人肯定生活、创造生活的起因。正因为有了它人类才产生出各种各样的手艺、科学和艺术——从原始的耕地种谷一直到都市建设、军事机械和书报印刷。

第四部是突然以巴奴日打趣地招呼大伙喝酒去的一声叫喊结束的。隔了十年，即 1562 年，当拉伯雷已不在人世时，出现了第五部的初版本，共十六章（书名为《钟鸣岛》）。这正值宗教战争爆发时期，《钟鸣岛》的不知名的出版商根据拉伯雷遗下的手稿（或许一切都已经过校订）发表了符合当时局势需要的部分。其实，《钟鸣岛》仅有两条情节线。第一条情节线中，从政治的角度对天主教界冷嘲热讽（见第一章至第九章），第二条情节线中，将司法界即穿皮袍的猫的世界勾勒成一幅令人作呕的漫画（见第十一章至第十六章）。至于第五部的其余各章（全书于 1564 年出齐），并不如此尖刻。同第四部一样，这里也有不少离奇的幻想，远非读者所能立即理解的暗示及讽喻。

第五部中几近三分之一的篇幅（自第三十一章至第四十七章）用于描述灯笼国，即庞大固埃一行的旅行目的地。描绘了地下神瓶大殿及神瓶的谕示。神瓶只说了一个字，它劝导巴奴日喝——喝知识，喝生命的智慧，因为抱怨故人先于他们将一切奥秘揭示完毕的那些学者，“一定会看到，他们以及他们前辈的全部知识，不过是现有知识的一小部分，甚至还不一定知道”（见第四十八章）。拉伯雷便这样在结尾宣告了他在前面各卷用另外一种形式所坚持和呼唤的、也是他从来不曾怀疑过并对之失去希望的东西——人类对知识的不可抑制的渴求，人类的没有穷尽的潜力，他们有朝一日或许“可以窥探冰雹的泉源，雨水的源头，霹雳的制造场所；可以占领月球地区，进入天体境界，在那里落脚定居……这是唯一登仙成神的办法”（见第

249 ·

三部第五十一章)。

拉伯雷的世界观兼收并蓄,无所不包,因此,不止一次有人企图将他列入这一或那一哲学体系、宗教派别,是不足为怪的。在后人的笔下,他有时被描述成坚定的宗教改革派(拉克卢瓦),有时是正统的天主教徒(吉尔松),有时成了英国国教圣公会的信徒(斯克里奇),他有时被认为是怀疑论者(热巴尔),有时则是唯理论者(勒弗朗),有时仅归结为一个思维健全的人而已(普拉塔尔)。

拉伯雷的笔描绘出了一幅浩瀚的、实质上包罗万象的法国生活巨画。在这幅全景画中,他为他同时代的社会各个阶层都寻找到了位置。他怀着博大的爱和对农民的贫困和忧虑的深切理解描绘了这个阶层,描绘了乡村及其全部居民的生活——从赤贫的农民和流浪汉一直到外省的小地主。都市生活也刻画得同样翔实,而且对都市生活并非予以笼统的勾勒,而是将众多的阶层分别细细描绘——那里既有城市的父母官、豪富、黎民百姓深恶痛绝的放高利贷者,又有形形色色、吵吵嚷嚷、手脚不干净、常给当局增添麻烦的都市平民,其中既有手艺人——各行各业的工匠、烤面包的和酿酒的(如果回想一下拉伯雷的主人公们的食量和酒量何等之大,那么便能明白这种劳动被描绘得何等细致了),又有市场上和街头巷尾的商贩,既有都市的知识分子,又有法官、僧侣、流浪艺人、小丑、行骗的江湖医生、占卜算命的、编星相图的、道貌岸然的市民和卖笑的女郎。作家时而将我们带入荒僻的古堡,时而带入国王的宫殿,时而带入修院的禅房,时而又带入高等学府的课堂。

与拉伯雷同时代的社会,是在其生活的各种时刻——包括和平时期和战争时期,集市的狂欢氛围和旱灾、歉收、瘟疫流行的艰难岁月——被展示出来的。拉伯雷不仅绘出一幅富有日常细节的现实主义真实性的社会生活的广阔图画,还力求揭示人与人之间的社会联系以及社会关系中内在的调节因素。这种力求剖析的倾向,与充溢拉伯雷这部巨著的神幻性的形象、纯粹"拉伯雷式"的夸张笔法,在表现力和准确性方面都令人惊叹的荒诞奇趣并存。拉伯雷懂得概括在艺术中所具有的意义。因此,他的小说中经常出现个别、具体形象的同时又有典型、概括意义的形象。这些形象的性格,他们的内在实质,根据作者对它们的态度而互不雷同地逐渐展开。就选择这些多数为讽刺性的形象的手段而论,拉伯雷的这部巨著极为丰富多样,融汇了诸家之长。作家汲取了中世纪的讽刺文学、卢奇安的讽刺文学、文艺复兴时代人文主义的讽刺文学的诸种艺术手法,但又能够不落窠臼,没有丝毫的单调感和模式化的痕迹抑或过分的脸谱化和迁就世俗的媚态。在拉伯雷的作品中洋溢着不可抑制的笑,有时是讥讽的笑,有时是淳朴的笑,

有时则是苦涩的笑。在法国文学史上拉伯雷第一个如此广泛地利用从古典作家、从维永和马罗的作品中继承过来的讽刺手法，从而为以后见于拉封丹、伏尔泰、法朗士以及法国许多其他杰出的作家作品中的传统奠定了基石。

对现实加以讽刺和变形的描绘，通常是以相当程度上的比例失当、夸张有时甚至不惜损害外表真实为前提的。不过，在拉伯雷的作品中，这种对于文艺复兴时代的文学来说具有特征意义的夸大，并不有损于形象的内在真实，也不使作家所描绘的世态画面丧失生活的真实性。

作为文艺复兴时代的作家，拉伯雷大大拓宽了他所描绘的画面。在读者眼前经过的，不仅几乎有法国各省的居民，而且还有德国人、意大利人、荷兰人、英吉利人、苏格兰人，全书中自始至终可以听见异国的语言。但拉伯雷不以此为满足——他还将自己的主人公送去寻访从未见过的国土，于是，在我们眼前不仅闪现现实存在的土耳其或北非，鞑靼汗国或莫斯科公国，而且还闪现许多幻想的国土和民族，关于这些国土和民族的传说，在哥伦布、麦哲伦、卡尔蒂埃航行之后开始广为流传。

拉伯雷的这部巨著阐明了时代思想——科学思想、政治思想、哲学思想或宗教思想——之间的斗争的全部深度和广度。拉伯雷显示出自己是一位政治思想家，他从进步的立场出发，力求深刻地解决战争与和平的问题、国家的问题、社会各阶层的社会作用问题、国君和普通公民的责任问题。同文艺复兴时代的许多思想家（如莫尔、康帕内拉）一样，拉伯雷也设想出一个自己的乌托邦社会，他将格朗古杰——高康大——庞大固埃的王国描绘成一个典范的国家体制的切实可行的例子，这个王国建立在人文主义、公正和信赖、理性和对千百年来为人崇尚的民间习俗的尊重的基础上，那里已经消弭了压迫，有一位贤明的君主在关心着他的臣民。

在教育问题上，拉伯雷也是一位进步的人文主义思想家。他的教育体系（在此，我们不妨称之为体系，虽然拉伯雷的全部构思并未系统化和条理化）符合迫在眉睫的时代要求；当时经院哲学的伪科学已在逐步——经过不断的鏖战——让位于一门新兴科学，即关于文艺复兴时代的人，“新的”、全面发展的人的个性形成的科学。

激烈的、对于文艺复兴时代来说如此富有特征意义的有关神学的论战，在拉伯雷的笔下得到了广泛的反映。要求“廉价”教会的斗争[①]，反教皇派的教会之独立于罗马教廷，加尔文的“信条”，僧侣的寄生生活，对神力和圣

① 指中世纪市民要求恢复原始基督教的教会制度，取消僧侣等级。——译注

物的迷信,荒谬的长期守斋,以及许多其他令作家同时代人激动的现象,他都一一予以评论。拉伯雷坚定地捍卫良知的自由、宗教信仰的自由,捍卫人的自由选择的权利。

也同许多同时代人和后继者(如蒙田)一样,拉伯雷全面研究了前人的哲学体系之后,思索着当下的哲学问题。作家的哲学观点是同他的政治见解及宗教观念相联系的。在拉伯雷的这部作品中既可以感觉到斯多葛学派和怀疑论的影响,也可以感觉到唯理论和自发唯物主义的影响。拉伯雷深感自己的时代是一个与往昔的阴影彻底决裂的新时代,但同时,他在前几卷中所拥有的历史乐观主义,在后几卷中有时却让位于怀疑。不过,乐观主义毕竟还是渗透着拉伯雷这部史诗的结尾——在那里,对人的信念,对历史不断向前发展的信念取得了胜利。

拉伯雷的富有民主性的道德观念同他的政治及哲学观点紧密相连,具有强烈的反禁欲主义倾向,不受宗教戒律的约束。拉伯雷否定原罪说,坚持人天性善良、只因受了扭曲人性的生活条件的影响方才从恶的论点。在某种程度上他为卢梭的"自然的人"的理论创了先声。在确立对人的信念的同时,拉伯雷依旧将大千世界的原动力和公正无私的法官的作用留给了上帝。然而他又认为,人通过自己不断的发展和对日新月异的知识的掌握,终有一日能够无异于神祇。

在拉伯雷的作品中字里行间充满着对知识、对科学的真诚崇拜。就这一点而论,《巨人传》可以被视为一部综合欧洲文艺复兴运动的科学成果的巨著。几乎在拉伯雷的每行文字里都显示出他对文学艺术,对世界文化的无限的骄傲和爱。他赋予人文科学以巨大的意义,他所指的人文科学包含语文学、哲学、史学、法学,也包含人体科学的医学。文艺复兴运动冲破了中世纪故步自封的藩篱,创立了新的地理学,这一点同新的天文学、新的自然科学、数学以及许多其他的科学一样,在拉伯雷的作品中得到了反映。文艺复兴时代的营造学和建筑学,造型艺术和戏剧,书刊印刷和音乐——所有这一切在作家的著作中也都有所反映。拉伯雷的这部巨著的艺术结构也具有综合的性质。作为一个拥有人文主义文化素养的人,拉伯雷在自己的作品中大量地、不惜笔墨地引经据典,或影射古希腊罗马作家和学者的作品。在援引和涉及中世纪文学作品及其中的人物方面,他也未必少费笔墨。《巨人传》还同样广泛地介绍了与拉伯雷同时代的法国文学乃至欧洲文学。

拉伯雷的文体也显然有兼收并蓄的特点。在他这部巨著的前几卷中可以发现有些章节是用中世纪骑士文学和圣徒行传的风格写成的,还可以发现多处对这些文体直露的、滑稽的模仿。拉伯雷并非诗人,然而在他这几

部作品中有十余首互不雷同的以他那个时代甚为流行的形式所作的诗。虽然拉伯雷不曾写过剧作，但根据他的作品也可以研究当年的戏剧生活——有时这是对演员演技和演出道具的描述，有时是紧凑而又俏皮的对白，如巴奴日与特鲁优刚的谈话（见第三部第三十六章），巴奴日与丹德诺的谈话（见第四部第六章），巴奴日与半音修士的谈话（见第五部第二十七章和第二十八章），而属于这一类型的真正杰作则是《酒客醉话》，也即第一部的第五章。

251·

根据拉伯雷的行文还可以划分出一种中世纪寓言式的故事（如关于狮子、老女人和狐狸的故事，见第二部第十五章）或者几近色情的生活趣闻式的故事（如关于汉斯、卡维尔和戒指的故事，见第五部第二十八章）。此外，在一系列讲述巴奴日的章节中（尤其是第二部）可以窥见骗子文学的雏形，关于高康大和庞大固埃的求学年代的章节则是典型的"教育小说"；而在小说的后三部，我们不难发现哲理性小说和旅游漫记的成分。

拉伯雷固然未能为这些新的散文体裁创造出一种完善的典范，但他似乎为后继者指点了途径，以慷慨大度的手撒下大量的构思、章法和范例——他的播种有多少成效，以后的一个世纪已经作出证明。可以大胆地说，拉伯雷为法国开创了具有多种多样体裁、手法、布局和形象塑造手段的新颖散文。

拉伯雷的语言艺术也具有博采众长的特点。拉伯雷不仅广泛地使用他那个时代的各种文学语言风格，汲取了行话、市井语言、方言，大胆地采用了许多古语，而且还孜孜不倦地创造新的词汇，移植希腊文、拉丁文以及许多其他语言，剖析词源，深入词的内核，从而赋予旧词以新的意义，充分揭示出词的内涵。拉伯雷以文艺复兴时代的人的气度慷慨地显示词汇的丰富，如他喜爱并列使用一连串的同义词，有时达数十词之多，便体现了这一点。

拉伯雷并无直接的后继者，也没有狭义上的"学派"。仅有蒙田一人能够以另一种形式再度焕发他那充满着人文主义的百科全书般的博学。这里问题不仅在于天才作家是不可重复的。拉伯雷的创作的形象结构与民间口头文学传统联系得如此紧密，不可能为后期人文主义文学有机地吸收。与此同时，拉伯雷的艺术创作的手法，他的天赋的幽默感，他的讽刺，影响所及并不局限于讽刺作家（如贝洛阿尔德·德·韦尔维尔和散文家多比涅），甚至还包括对这位文艺复兴时代巨擘深怀敬爱之情的七星社诗人，而一个世纪之后又在巴尔扎克的现实主义中以及十九至二十世纪的许多文学现象中散发出光辉。

7. 十六世纪上半叶的短篇小说家

短篇小说是文艺复兴时期文学中基本的、最为流行并具有代表性的散文体裁之一。十六世纪的法国短篇小说在体裁上、题材上都丰富多样——既有德佩里埃式的讽喻性的趣闻笑话，又有玛格丽特·德·纳瓦尔所擅长的感伤情调的心理小说。短篇小说作家的经验影响到对话小品（如迪法伊·雅·塔于罗）、长篇小说（如《沉重的苦闷》，1538 年发表，作者为埃利泽纳·德·克雷恩），甚至还影响到传记及回忆录性质的散文（如布莱图姆）。

《十日谈》的流传对法国短篇小说的发展具有巨大的意义，它还影响到《新故事一百篇》。自洛朗·德·普雷米埃弗的译本于 1485 年问世后，《十日谈》的影响更大了。十六世纪三十年代末，安托万·勒马松重译薄伽丘的这部著作，并于 1545 年出版，在半个世纪内先后再版了十六次之多。此外，尚有另一些短篇小说家，如班戴洛、马苏乔、斯特拉帕罗拉、钦齐奥等人的作品也被译成法文。可是，并非所有的法国短篇小说作家都以意大利作家的经验为指南，许多人首先追随的是本民族的传统，即便以《十日谈》为摹本的作家（如玛格丽特·德·纳瓦尔），也用法国的内容充实自己的小说。

短篇小说创作的繁荣时期为十六世纪三十至四十年代，也包括部分的五十年代。三十年代中期，一个业余爱好文学的普通的马鞍匠尼古拉·德·特洛阿编纂了《新短篇小说典范大集》；三十年代末，博纳旺蒂尔·德佩里埃写出《新的娱乐和愉快的对话》。到了四十年代，玛格丽特·德·纳瓦尔创作《七日谈》，而诺埃尔·迪法伊则发表了《乡村闲谈》（1547）和《厄特拉贝尔故事集》（1548）。1555 年出版了一部匿名作家的《江湖骗子故事集》，其中几近一半的故事抄自马祖乔作品的译本。五十年代，雅克·塔于罗写出了《对话集》（于 1565 年出版），德佩里埃和玛格丽特的作品集先后问世。在以后的十年内，这些作品集多次重版，然而，再也不曾出现与它们具有同等价值的作品。

短篇小说这一体裁在文艺复兴运动崛起时形成并与源自寓言的民间讽刺文学传统有着血肉联系，它镌刻着这个时代最初发展阶段的特征。至于后半个世纪，则是抒情诗的繁荣及文艺复兴时代戏剧的形成的时期。而在宗教战争的环境中，凡是叙事体裁均让位于政论、讽刺诗及以宗教或《圣经》故事为题材的史诗。 ·252

十六世纪的法国短篇小说家中，玛格丽特·德·纳瓦尔、博纳旺蒂尔·

德佩里埃和诺埃尔·迪法伊三人最为杰出。

玛格丽特·德·纳瓦尔是以诗人的身份走上文学道路的，在二十和三十年代创作出一系列诗集。到四十年代，她方才对散文发生兴趣。她显然是自1542年起着手创作《七日谈》。根据构思来看，她的这部作品本应像《十日谈》一样包容一百篇故事。可是，死神阻碍她将工作进行到底：女作家才写至第八日便辍笔了。玛格丽特的短篇小说集当时受到不同寻常的欢迎，这部作品保存至今的手抄本有十六种之多。《七日谈》初次出版时间为1558年，书中有多处删削，1559年的版本较为完整，此后小说又多次重版。《七日谈》是受薄伽丘的直接影响写成的，对此玛格丽特也直认不讳。同《十日谈》一样，她的小说也以作家序言开始，讲述十位贵族男女因秋季河水泛滥或遭强人袭击而被困于一处，由于无所事事决定轮流讲述他们所闻或者所见的趣事来消磨时光。可是，《七日谈》中任何一篇小说都不同于佛罗伦萨的人文主义者笔下的故事。大部分的小说以实际上发生过的事件为基础，字里行间常常闪现十六世纪前半叶著名活动家的姓名。《七日谈》中情节曲折的故事或者讽喻性的趣闻笑谈较少，即便有的话，其中占主要地位的也不是情节的喜剧性，而是人物性格的展开。《七日谈》中人物的身份也足资说明问题。他们多半是男女贵族。但使玛格丽特感兴趣的并非主人公的地位，而是他们的内心世界。显然，对于自薄伽丘起到莎士比亚为止的文艺复兴时代来说颇有典型意义的阶层之间的不平等和克服这种不平等的基调，在玛格丽特的小说集中几乎是不存在的。女作家首先注意的是她所描写的上流社会也即贵族阶层和依附于它的资产阶级的道德水准。在若干篇小说中，女仆显得比夫人更机灵、更美丽，然而，按照玛格丽特的见解，将爱情奉献给前者，无异于缺乏高尚情操的表现。使小说的主人公们产生隔阂的不是阶层之间的不平等，而是财富上的不平等，这不平等有时成为比出身的差别更严重的壁垒。由此经常出现追逐财富的基调，它不仅操纵着贪婪的僧侣们，而且也操纵着高贵的骑士们。书中与这些社会阶层相对立的是一些喜剧性的人物——小本经营的手艺匠、中等收入的商人、讼师、官吏，但构成喜剧情节的主要人物和讽刺的对象，往往是神职人员。小说集中见不到一个善良高尚的教士或者僧侣。在读者的眼前他们不是露出色鬼的本色，便是一伙饕餮之徒，或者是视钱如命的财迷。要不然，他们也至多是插科打诨的喜剧性角色。嘲讽僧侣在寓言和闹剧中早已屡见不鲜，在玛格丽特的笔下，因为正逢发生关于神学的激烈争论的年代，便别具一番意义了。这无疑显示出女作家对宗教改革，对反天主教的改革纲领抱有同感。书中抨击神职人员，绝非偶然，书中经常援引《圣经》，呼唤人们去阅读《福音书》，同样绝非偶然。不过，在玛格丽特的作品中讽刺僧侣仅起着次

要的作用。描述他们的卑鄙勾当的故事，只便于女作家用他们的低贱去烘托她的正面人物的高尚和善良而已。总之，《七日谈》中的故事通常突出人的各种品质——一些人贪婪、放荡、愚蠢，另一些人聪慧、机智，第三类人高尚、正直。



玛格丽特·德·纳瓦尔肖像　弗朗索瓦·克卢埃
法国国家图书馆

作为文艺复兴时代的作家和思想家，玛格丽特力求在自己作品的正面人物身上体现人文主义者理想中的人性。这种理想她多半在贵族中间去寻求。确实，在我们的面前走过一连串“高尚”的“要人”，尽管他们实际上与当年真正的达官贵人很少有共同之处。在反面人物的身上，小说家成功地将自己同时代人的主要性格特征加以典型化后再现出来，因此，现实主义的人物性格这一提法，我们可以用于《七日谈》上。这种力求刻画性格和情欲的用心，在对十个讲故事人的个性化的描绘中也有所反映。他们各人的个性特征，首先在他们选择故事题材这一点上显示了出来，而在每个故事结束时各人所发表的议论中显示得尤为鲜明清晰。

讲故事人的世界观还凸显在激烈的争论中，在不同见解的冲突下。有的人宗教信仰气息甚浓（如瓦西尔，这个形象的原型显然是玛格丽特的母亲路易丝·萨瓦公爵夫人），另一些人对生活抱着今日有酒今日醉的态度（如伊尔康——玛格丽特的丈夫亨利·德·阿尔贝雷），再有一些人则信奉柏拉图主义（如帕拉芒达，即玛格丽特本人）。有时故事的使命限于对讲故事人的这一种或另一种见解作诠释，因此，在一篇讲述僧侣的放荡、狡诈的小说之后便紧接着一段描写崇高的终生不渝的爱情故事。

·253

《七日谈》中大部分小说的题材和热烈争论的对象是爱情。有些人表明自己是追求享乐派，另外一些人则卫护女性的人格尊严。玛格丽特的观点是借帕拉芒达的嘴表达出来的，从中可以窥见对那个时代具有特征意义的一种倾向：它既包含视爱情为为女士效劳的骑士风度，又包含通过爱情完善自我以达到神的境界的柏拉图式的观念。玛格丽特认为，“一个不爱任

何有生命之物的人,也不会真正地爱上帝”。因此,她相信爱情拥有使人升华的力量,她写道:“只有那些在爱情中探寻完善,即探寻美、善或者高尚的人,只有那些始终力求行善并且怀有一颗崇高真诚的心的人,我才称之为完美的恋人。”然而,帕拉芒达也即玛格丽特的观点在小说集中几乎得不到支持。生活的真实与柏拉图门徒的思想发生着冲突。所以,一个参与这场谈话的人反驳帕拉芒达的话听来反而颇有说服力。“可是我想,您从来不曾堕入过情网,因为您哪怕一生中仅有一次觉出心中有一股别人都有过的爱火,您就不会在这儿向我们大谈柏拉图了”。

虽然《七日谈》初版时又名《幸福恋人的故事》,可是书中真正幸福的恋人却为数不多。《七日谈》中经常与欢乐同时存在的是一缕叹息个人幸福可望而不可即的愁思。序言中的几段描述是富有象征意义的:讲故事人中间好多位是奇迹般幸免于难的——有人是河水猛然泛滥时的幸存者,有人险被野兽吞噬,有人险遭强人杀戮,有几位丧失了诤友或亲人。序言中惊惶不安的音调在第一篇小说里得到呼应;读者在读第一篇小说时可以觉出一种不仅充满着欺诈和背信弃义而且还充满着罪愆的氛围。玛格丽特企图在宗教信仰中寻求解脱人世灾难的出路。某些章节便流露出宗教神秘主义的情绪,这种情绪同样渗透着她在同一时代先后创作的《海船》和《牢狱》。

小说的自相矛盾,当然不在于尖锐讥刺教会和在福音书中探寻出路混杂并存,而在于消极的人生观的渗入,在于认为在世间和人的身上寻求和谐是徒劳无益的思想。因此,玛格丽特·德·纳瓦尔的作品是另一个时代——后期文艺复兴时代——的先声;对法国后期的文艺复兴来说,一面进行这种探索一面又越来越清晰地感觉到这探索之徒然的现象是十分典型的。

《七日谈》之所以在同时代人中间广泛流传(蒙田称之为“一部内容极为迷人的作品”),正因为它展现了各种人物性格。可以断言,玛格丽特·德·纳瓦尔的《七日谈》为法国文学中的心理小说奠下了基石。拉法耶特夫人的《克莱芙王妃》便是直接从《七日谈》的若干篇小说,如“不幸的佛罗琳达”的故事中脱胎而来的。正是在这种体裁的小说中玛格丽特充分显示出了自己的才华。在她的文笔里已经可以看出对简单句和复合句的细腻感受,这在十六世纪上半叶应该被认为是不可置疑的功绩。她的描写极为含蓄,对白轻巧而又活泼。

254·

1558年,德佩里埃的《新的娱乐和愉快的对话》付梓出版,这是文艺复兴时代法国短篇小说的一座卓越的纪念碑(有关作家的人文主义活动,前文已经提及)。《新的娱乐》一书的写作时间,显然是在1535年至1538年之间,即德佩里埃在玛格丽特·德·纳瓦尔宫中服务的那段时间。作为一

位拥有高度人文主义文化素养的人，德佩里埃在《新的娱乐》一书中向自己提出了一系列新的课题。在他的短篇小说中寻找不出以意大利作家的作品为蓝本的痕迹，绝不是偶然的。有几篇故事与《新故事一百篇》以及若干古老的法国小说有雷同之处。德佩里埃本人在第一篇小说中便这样写道："难道为了逗你们高兴，我不可以就地取材利用我们家门口发生的事情，而作长途跋涉到各处寻访不成?"确实，读者念着《新的娱乐》，仿佛置身于"善良的弗朗索瓦老皇帝"时代浓郁的都市生活氛围之中。眼前经常闪现法国的许多古老省份和德佩里埃十分熟悉的都市的名字，其中当然也包括巴黎，"这女人的天堂，骡子的地狱，寻欢作乐者的炼狱"。德佩里埃的小说集里活跃着当年的各色人等，其中既有"出门时两人合骑一匹马"的贵族，行骗的江湖医生，走街串巷的小贩，学究气的律师，常与小桥[①]上卖咸鱼的女贩破口对骂的天主教法规大学士，又有织袜工、缝工、制刀工、酿酒工，还有虔诚的但"喝起酒来同凡夫俗子一样宏量"的僧侣，以及那些天性快活的教士，"他们识得的拉丁字只够或者甚至还不够做弥撒的时候用"；当然，那里到处是女人，"全是这样的活泼，这样的丰腴"。书中的素材大多取自真实发生的事件，然而作家便是从平凡的琐事里提炼出了许多几近荒诞的引人入胜的故事来。德佩里埃的短篇小说中确实存在着这种古老体裁所必然具备的成分，即叙述的简短，结局的突兀和喜剧性。不过，德佩里埃笔下的许多故事之"荒唐可笑"，仅涉及它们的题材方面。他善于在一个短篇中塑造出一系列多彩多姿的、具有个性的人物形象，不管是爱高谈阔论和贪杯贪色的主教，还是随机应变、无意中行起医来的学法律的学生，或者无忧无虑、油嘴滑舌、没有固定职业的游民。德佩里埃的作品不仅展现一幅快活的、以拉伯雷风格描写的然而又真实可信的生活画卷，他同时毫不忽视生活中的阴暗方面——那里既有成群的要饭的，饿得奄



《世界钟声》封里 德佩里埃 1537年版

① 巴黎最古老的一座桥，建于1185年，近巴黎圣母院。——译注

奄一息的农民，又有道貌岸然的僧侣，顽冥不化的学究。德佩里埃的小说集里充斥着骗子：从扒手一直到鱼肉百姓的贪官和一毛不拔的守财奴。德佩里埃既不苛责凶悍泼辣的年轻寡妇，也不苛责无家可归、“步维永后尘劣迹斑斑”的学生，甚至对放荡的僧侣他也不加苛责，他只是带着苦笑以讽刺的笔调去刻画为了发财致富便理所当然接连若干年泯灭良知和人格的世风。德佩里埃的笑声中有时固然透出忧郁的音调，但他毕竟仍不失为法国文艺复兴时期对“黄金时代”的梦幻尚未消失殆尽的那段时间的人。

255 · 恩格斯关于“罗曼语诸民族的明快的自由思想”的那番话，对德佩里埃来说再合适不过的了[①]。在《新的娱乐》中，同在《世界钟声》中一样，他在宗教问题上表露极端的怀疑，对围绕神学展开的争论显示绝对的冷漠。德佩里埃的故事不像《七日谈》那样蒙着一层宗教神秘主义的色彩，对现实也毫无后者许多小故事所特有的伤感情调。德佩里埃的源自民间的幽默感使他不仅作出一幅充溢着人文主义思想的讽刺教会的漫画，而且作出一幅都市的风情画，从民主主义者的立场出发给予都市生活中一切可厌可笑的现象以冷嘲热讽。

十六世纪中叶第三位杰出的短篇小说家是诺埃尔·迪法伊(约1520—1591年)。这位布列塔尼贵族在青年时代的经历极为曲折：他当过兵，一度是个赌棍，又教过书，最后勉勉强强完成了法律学业。1548年，迪法伊返回布列塔尼，定居莱纳，结了一门体面的亲，当上了辩护律师，并进入市最高法院。1547年里昂出版了迪法伊的《乡野闲谈》(在同一世纪内多次再版)，一年后巴黎出版了《厄特拉佩尔故事集》(后来作者曾于1585年对该书修改加工)。实质上，迪法伊的作品很难列为短篇小说来加以评论，他的短篇故事接近中世纪的没有明确的情节、开始和结尾的简单的口头文学。迪法伊是一位擅长描写地方风情的作家，统观他的作品——那是布列塔尼境内散落在大片田野里的荒村以及仅因有着大教堂和市政厅才有别于乡村的小城镇的风俗画。在迪法伊的作品里活生生地再现着乡村的法兰西，它的古老习俗、小小的欢乐、艰辛的劳作、淳朴的农民。他笔下的主人公们近似他同时代伟大的彼得·勃鲁盖尔所画的村民欢宴、家家孩子的嬉闹、村民的劳作、老农之间的正经谈话等场景中的人物。也正是这些不慌不忙的谈话构成了《乡野闲谈》。参与谈话的人——安塞姆、巴斯坎、皮多等老汉——各具不同的性格：有人好教训别人几句，有人爱回忆欢快的过去，有人哀叹一去不复返的往昔。在《厄特拉佩尔故事集》中，迪法伊诉说着农民

① 见《马克思恩格斯全集》第20卷，人民出版社1971年，第361页。——译注

的贫困，将读者带至全家老小蜗居一室的破茅屋，丝毫也不美化农民的生活。然而，迪法伊还是卫护“既没有大学士，也没有律师”的善良古朴时代的生活方式，那个时代的道德规范；他抨击伪善，嘲笑那些乡村有产者一味地沽名钓誉，孜孜以求一个“德高望重”的好名声。他的许多喜剧情节便建立在真、美与伪、丑的对立上。

但是迪法伊并非与他所处的那个人文主义时代格格不入，在青年时代他走南闯北到处游学，不是偶然的。他经常援引荷马、奥维德、卢奇安、西塞罗等人的话，在赞颂乡村生活时经常以加图和老普林尼的观点作为依据。拉伯雷和伊拉斯谟也给予迪法伊极深的影响。从伊拉斯谟的作品中迪法伊汲取了若干道德伦理思想，并借鉴了前者的《家常谈》中自然无拘的风格，而从拉伯雷的作品中则承袭了喜剧性的手法，对数学以及众多同义词组成的长句结构的偏爱。作家尤为擅长的（在这方面他与拉伯雷最为近似）是对手势的生动描绘：《厄特拉佩尔故事集》的第一章即建立在控告妻子不贞的那个农民的喜剧性手势上。

迪法伊的作品的魅力在于它们植根于作家身边的生活。正是这一点使他能够塑造出许多鲜明的人物形象，赋予它们以形象的、个性化的语言；必须承认，在格调比较严肃的后一部作品集中，迪法伊的语言反而丧失了部分原有的生动活泼，由于拉丁语引文和司法术语过多而显得拖沓累赘——这是律师的职业使然。

诺埃尔·迪法伊的创作影响到以后几代的作家——如斯卡隆和拉封丹。用法朗士的话来说，迪法伊是位“那个时代最具创造性的并且多产的短篇小说家之一”，即便在以后的几个世纪里他依旧拥有不少的读者。

8. 七星社的诗歌

十六世纪中下叶是亨利二世（1547—1559）、弗朗索瓦二世（1559—1560）和查理九世（1560—1574）执政时代，但人们并不给这一时代冠以君王的名字，而称之为七星社时代，更多地称之为龙萨时代。这数十年的特点是：为法兰西新诗歌和戏剧奠下基石的龙萨学派占据着文坛坛主的地位。当年文学界中最富才华的人才都聚集在以彼埃尔·德·龙萨和若阿基姆·杜倍雷为首的七星社的周围。这个诗社的名称第一次出现于1556年龙萨的一首诗作中，这首诗仿佛是纪念公元前三世纪以里科弗隆、忒俄克里托斯和荷马（小）为核心的七位希腊诗人所形成的“群星”的。随着岁月的流逝，法国七星社的成员也逐渐发生变化。龙萨及其友人的老师，当年最著名的古希腊语文学家让·多拉（1508—1588），风格细腻的抒情诗人和 ·256

描绘自然的大师雷米·贝洛(1528—1577),别具一格的诗人和剧作家艾蒂安·若岱尔(1532—1573),以及既是爱情的歌手又是音乐家和诗歌理论家的让·安托万·德·巴依夫(1532—1539),接近里昂学派的新柏拉图主义诗人蓬蒂斯·德·蒂亚尔(1521—1606),也都进入了这个诗社。在七星社存在的最初数十年内,追随它的有雅克·佩莱蒂埃(1517—1582)、纪尧姆·德佐泰尔(1529—1581)、奥立维·德·马尼(1520—1561)、雅克·塔于罗(1527—1555)、雅克·格雷万(1539—1570)、让·巴瑟拉(1524—1602)、阿马迪斯·雅曼(1538—1592)以及许多其他诗人。即便当年尚有若干诗人与七星社成员没有直接的接触,但也受其影响,如波尔多诗人艾蒂安·德·拉波埃蒂(1530—1563),普瓦提埃的女诗人马德琳娜·德·罗什(1520—1589)和卡特琳娜·德·罗什(1542—1587)的创作便是证明。

七星社的理论原则在其论文、作品序言、诗体书信中均有所阐述。以发表时间和意义而言,首推若阿基姆·杜倍雷的《保卫与发扬法兰西语言》(1549)。在中世纪法国已有为数不少的诗学论述,七星社诞生之前的一年即有托马·塞比耶(1512—1589)的《诗艺》一书问世,它总结了马罗学派的成就,同时字里行间洋溢着一股变革势在必行的感觉。七星社的宣言同样渗透着革新的激情,虽然杜倍雷既不否定马罗及其后继者的功绩,也不否定民族史诗传统可以成为新的艺术灵感源泉的价值。其实,七星社的直接的先驱者已经面临如何创造民族诗歌学派这一问题了。杜倍雷和龙萨的战友们接过了这一任务,并在《保卫与发扬法兰西语言》一书中加以阐明。

七星社以唯一的民族诗歌学派自居,与中世纪的种种残余——大量外省小团体和小组对旧的抒情形式的顶礼膜拜,其作品题材的狭隘,在借鉴古希腊罗马和意大利文艺复兴运动传统方面的无能——相抗衡。七星社自迈出它最初的步伐起便以发扬光大法兰西为目的,始终关切着整个法国文学的命运。这也反映在它将法兰西语言视作生机盎然的文学语言而奋力保卫这一点上。自然,为了保卫祖国语言的潜力,不必非贬低拉丁语不可。熟谙古希腊罗马文化的七星社诗人们理解,对于欧洲文化来说,研究古希腊罗马作家所引起的转折具有何等巨大的意义。他们绝不反对拉丁语,但力主捍卫自己的祖国语言。杜倍雷抨击那些对祖国语言不起发展作用反而起破坏作用的拙劣的法国诗人。杜倍雷和龙萨都建议不仅要尽量汲取古希腊罗马语言宝库中的精华,而且应该尽量汲取外省方言俚语中的精华。因此,七星社的宣言中尚无古典主义及民族意识发展新阶段所特具的那种语言一元论的倾向。将语言理解为艺术,是七星社理论的核心。按照杜倍雷的说法,既然语言为人所创造,那么,完善语言便是人的事业;既然诗歌被公认为语言的最高生存形式,那么,完善语言的重任理所当然便落在诗人

的肩上。

七星社认为,革新语言和革新文学的根本在于"模仿"。模仿这个概念源自亚里士多德的"mumecuca"这个概念(意即模仿,复制,但也意味着艺术中的再现),曾对十六世纪整个美学界有过重大的意义。在杜倍雷的理论中其内涵是多方面的。杜倍雷否定对原作的亦步亦趋,他要求模仿的不是形式,而是神韵,不是辞藻,而是风格:"古人尤其称道文笔优美,因此,模仿是有益的,特别有利于语言还不够丰富的人。"古希腊罗马的文学,对于杜倍雷来说是诗作技巧完美高超的范例。杜倍雷呼吁创造出自己的民族诗歌,冀望它在文学价值上不逊于古希腊罗马的诗歌。

按照杜倍雷的观点,古希腊罗马的文学可以为法国的诗歌提供多样的体裁和形式。其中一部分以后确实被吸收掌握,另外一部分,如平达体的颂歌,则未能嫁接过去,而停留在实验阶段。七星社也呼吁积极移植意大利文艺复兴的成果。意大利的革新派诗人本博所著《俗语论》一文(1525)为多拉弟子们所熟知,而本博的学生斯佩罗尼的《语言对话录》,杜倍雷在写作《保卫》一书时曾参考借鉴过。至于直接来自亚里士多德的《诗学》并成为古典主义先声的对艺术的另一种理解,即艺术是摹写自然,在六十年代以及稍后一些时间里散见于七星社成员们的论述中,如龙萨的论文(1565),而在伯克莱·德·拉弗雷内的笔下(1605)则已经完全成为定论。 ·257

当杜倍雷和龙萨依据古希腊罗马的体裁体系探讨一种新的理论的时候,他们十分注意语言的表达功能。这一点符合他们的文学观念,即文学是一种崇高的艺术,截然不同于奉命写作的蹩脚诗人的"技能"。在这个问题上,七星社是孕育古典主义的摇篮——龙萨在他的《诗艺简论》中要求斟字酌句,要求形式的简洁和完美,告诫力求避免"意大利人在一行诗中惯常堆砌四至五个修饰语的浮夸手法"。

七星社的理论同时要求诗人劳动不息。步贺拉斯的后尘——贺拉斯的《致皮索父子书札》给予杜倍雷的影响很大——《保卫》一书告诫诗人不要急于将作品付梓问世,而应不知疲倦地推敲锤炼作品的文风。可是,如果诗人未经"缪斯"的拜访,那么,博学和勤奋也不能带来成果。七星社的这种诗歌创作灵感论是符合柏拉图的学说的,后者曾经断言,诗人是上帝降赐予他们的灵感的表达者。杜倍雷将诗人的活动与统帅、建筑师、学者的功绩等量齐观。诗人应该使读者"或愤慨,或平静,或欢乐,或忧伤,或恨或爱"。

蕴含着巨大思想、崇高感情的诗歌——七星社的改革家们是这样想象法国文学的——是不可能脱离生活的,在这一点上杜倍雷继承着拉伯雷的传统,他提醒说:"我同样要奉劝你,有时不仅要拜访学者,而且要拜访各种



《山林女神之舞》版画 皮埃尔·米朗 1549 年

各样的工人和手艺匠——水手、翻砂工、画匠、雕版工等等，熟悉他们的创造，他们的手艺和行业中所采用的材料的名称及用途。”

258·

杜倍雷未能预见到七星社在抒情诗的领域内所作的贡献最为珍贵，而始终以为创造民族的史诗才是法国诗歌的直接任务(《保卫》一书中所提及的有关史诗的理论，由龙萨于 1572 年在《法兰西亚德》的序言中作了深入的阐发)。

随着七星社的形成，出现了新型的文学家。作家们不仅逐渐摆脱小贵族的生活和情趣，而且逐渐摆脱了王室的影响，而原先他们不得不在实际上将自己对于民族统一的观念与王室联系在一起。在龙萨学派的诗人中间，有不少学者(多拉、佩莱蒂埃)，也有一些“自由职业”的代表人物(如画家尼古拉·德尼佐)，但也有许多人出身为朝廷供职、却没有封邑的贫穷贵族。可以理直气壮地说，龙萨、杜倍雷以及他们的后继者所反映的是受过欧洲文艺复兴时期人文主义文化熏陶的法国广大知识阶层的利益。

七星社诗人们以及他们的后继者的创作证实了杜倍雷提出的革新是卓有成效的。革新很快实现了，敌对者的阻力过于微薄，而被龙萨的年轻战友们的协力猛攻所击败。

1549 至 1553 年间，七星社诗人们的创作最吻合《保卫》一书的思想。在意大利彼得拉克学派风格的影响下，爱情抒情诗得到了发展；杜倍雷的最初几部十四行诗集(1549—1550)、龙萨的最初几部十四行诗集(1552—

1553)、蒂亚尔的《爱情的迷惘》(1549—1551)、巴依夫的诗集《奉献给曼丽娜的爱》(1552),均是例证。龙萨和杜倍雷的作品向法国读者展示了品达罗斯、荷马、维吉尔的诗体的丰富多彩。在七星社生存的最初几年,其成员渴求在自己的创作实践中接近古希腊罗马和意大利的典范,用祖国的语言创造出一种与后者媲美的作品来。当然,这在一定程度上导致本身个性的丧失,不过,也正因为掌握了古希腊罗马和意大利的遗产,龙萨和杜倍雷方才能够创作出深深镌刻着独创性的抒情诗,为诗歌开拓出一片崭新的天地。

短暂的师法前人的时代结束了。龙萨的新的十四行诗集(1555—1556)、巴依夫的《奉献给弗朗西娜的爱》(1555),表明诗人们转向质朴和真挚。在宗教战争揭开序幕前的那些年月,也即1562年前,七星社的诗人们创作出了大量他们最优秀的作品:杜倍雷的三部怀念意大利的诗集,龙萨的《颂歌集》和《御苑小林》,他的另一些颂诗和十四行诗集,都是在那段时间问世的;若岱尔写出了戏剧多种并发表了一部诗集(1558);佩莱蒂埃、拉佩吕斯、贝洛、马尼以及其他同七星社有联系的诗人的作品纷纷问世。七星社的诗人们在将民族传统与意大利人文主义文化融为一体之后,开始探索"现实生活的诗歌",不断创作出文艺复兴时代抒情诗的光辉典范。

随后数年,在宗教战争和反宗教改革的环境中,七星社成员的社会地位发生明显的变化,其中有些人(如龙萨,在某种程度上也包含巴依夫在内)成了宫廷诗人,经常"即兴"赋诗,出席各种宫廷庆典;另一些人则相反,站到了抨击当局的立场上(如若岱尔)。至六十年代中叶,龙萨和七星社普遍得到公认(1556年,亨利·艾蒂安在《希罗多德颂》中运用了"七星社化"这个词),然而在六十年代七星社的卓越作品为数不多,其中值得一提的有龙萨的《时论》(1562—1563),他的多卷集《长诗》,雷米·贝洛的《乡村长诗》(1565)——该学派的风景抒情诗的最后一部鲜明的代表作,巴依夫的诗集《米玛》,以及若岱尔的独具一格的爱情诗。 ·259

亨利三世摄政年代(1574—1589),七星社诗人逐渐隐退。矫揉造作、雕琢奇奥的菲利普·德波尔特成了宫廷的宠儿。新彼得拉克学派风格,即一种浮华风格的变种,变得时髦起来。新的风尚对七星社不无影响,即便在龙萨后期优美动人的《致爱伦娜的十四行诗集》(1578)中也可以感觉到文艺复兴时代的艺术情趣与由它发展起来的有巴洛克倾向的古典主义之间的斗争。

然而,如果说七星社在法国的影响逐渐减弱,那么,它在世界范围内的影响却在扩大。在英国,菲利普·锡德尼和埃德蒙特·斯宾塞力求实现同样的革新,七星社的创作启迪了杨·科哈诺夫斯基,十六世纪末和十七世纪初之交的一批诗人——德国诗人格奥尔格·维凯林和马丁·奥皮茨、意

大利诗人克耶勃莱拉——均宣称自己是龙萨思想的拥护者。

七星社向世界诗坛奉献了两位杰出的诗人——若阿基姆·杜倍雷和彼埃尔·德·龙萨。

杜倍雷(1522—1560)出身于自十世纪起即负盛名的贵族世系。诗人的近亲纪尧姆·杜倍雷(1491—1543)、马丁·杜倍雷(1495—1559)兄弟二人均是军事家和政治家,而他们的另一位兄弟红衣主教让·杜倍雷(1492—1560)则是外交家。后者善用拉丁文作诗,乐于保护诗人和作家们,与拉伯雷相交甚密。若阿基姆属于家道中落的后系,体格羸弱,经常患病,很早便去世了。但他的一生焕发着热情,致力于对人文主义的研究、远途的旅行以及工作。对文学的兴趣在他的身上萌发得很早:1547年,是龙萨吸引他到了巴黎,也正是在巴黎,杜倍雷接受了人文主义的熏陶。1549年,与《保卫》一书同时发表了他的十四行诗集《橄榄集》和颂歌集《抒情诗选》。在这些作品里年轻的诗人恪守自己宣言中的信条。《橄榄集》中的前几首十四行诗形式完美无缺,略带几分冷峻:那个理想的恋人形象毫无疑问是模仿彼得拉克的产物,因此经常缺乏人性的温暖,然而诗人的感受还是十分真诚的。杜倍雷的早期诗作尝试自有其珍贵之处——它们引进了新的文学体裁,对形象体系作了一番革新。可是,这首先是指镌刻着真正的天才痕迹的那些作品。除了模仿意大利彼得拉克学派风格的诗作之外,常常可以发现一些反映诗人那个时代的、透过模式化的诗的语言流露出真挚爱情的十四行诗和颂歌。

之后杜倍雷摒弃了法国化的彼得拉克学派抒情诗的浮华风格,而将其精华与马罗的传统融为一体,这标志着文艺复兴时代的诗歌向朴素无华迈出了第一步。1553年,在《致某夫人》的一首诗中杜倍雷写道:

> 语言高雅、明丽,
> 但——都是造作,都是空虚。
> 一片徒冒热气的冰。爱已经僵死,
> 她不堪承受技巧。
> 够了,别再模仿彼得拉克!

1553年4月,杜倍雷离开祖国,作为他那位显赫的堂兄让·杜倍雷的随从前往罗马。在客居意大利的四年期间杜倍雷创作了如下作品:《罗马怀古集》、《怀念集》、《村戏集》——那都是出自他手笔的力作。这几部诗集反映出那个时代一位先进人物的思想、感情、经历,他的忧虑和失望,也反映出他的朴素的欢乐和对个人坷坎生平的怨愤——就细腻、真挚和抒情的

意蕴而论是无与伦比的诗作札记。这些作品中的主人公是人文主义者，但不是文艺复兴时代早期诗集中的快活的享乐主义者，而是一个清醒的政治家和思想家，在某种程度上已经能感觉到文艺复兴的理想所面临的威胁。

《村戏集》最接近凝聚着古希腊罗马田园诗经验的马罗的传统。在诗集中，远离祖国的杜倍雷怀念着故乡昂热的景色，故土居民的劳作、日常生活和他们的歌谣（《扬麦农民之歌》）。

十四行诗体的《罗马怀古集》是一部对民族的命运和文化的命运进行哲理性思索的作品，充满对罗马景色和伟大古文明的辉煌遗迹的观感。然而，杜倍雷与二百年后的艺术家皮拉耐齐不同，他所作的并非“废墟的诗歌”。杜倍雷十分珍视承上启下、融会贯通新文化与伟大的古文化这一文艺复兴时代所特有的思想。

> 不要以为周遭一切已经死灭，
> 断垣残柱不复是艺术珍品，
> 这虚假的外貌不可轻信；
> 他，被岁月侵蚀的罗马，
> 正在复苏，绝不衰败。
> 他由热情所生，具有战胜死亡的阳刚之力。

• 260

十四行诗体的《怀念集》是为那个时代的罗马而写的。意大利不仅是古典文化的发源地，而且是文艺复兴运动的摇篮，对欧洲所有的人文主义者都具有强大的吸引力。因此，杜倍雷初次踏上这片神圣土地时心情激动万分，是可以理解的，同时，当诗人目睹当年的罗马教皇国之后心头涌起失望、惆怅和惊诧，也是可以理解的。那时候，教廷佞臣利欲熏心，在其影响下全城弥漫着卖身求荣、骄奢淫逸的风气，使杜倍雷大为震惊。在《怀念集》中，对罗马教皇国的批评已经摆脱了神学的外壳。对宗教界的意见分歧，杜倍雷持人文主义的、与天主教正统思想相距甚远的观点，这是诗人之所以接近当时最先进人物的立场的关键。杜倍雷既批驳了反人文主义的、反动的反宗教改革派（处于批准大规模禁书令的教皇保罗四世黑暗统治下的罗马，在他的笔下即反宗教改革派的化身），又对新教及其“世俗的禁欲主义”、“行善积德”的理想持批判的态度。因此，宽容异教的思想经常出现在《怀念集》的字里行间。杜倍雷将自己的讽刺天才的力量倾泻于罗马教皇国之后，又以祖国这一由于远离而倍觉亲切的形象与“不朽之城”作对比。这一形象在诗人的笔下由两个部分构成：这既是淳朴的外省昂热，又是以历史悠久著称的伟大祖国。思乡之愁笼罩着杜倍雷的这部诗集，使之

成为文艺复兴时代抒情诗的一座卓越的丰碑：

> 我宁愿舍弃沉重的大理石，去换取薄薄的青石板[①]，
> 我宁愿舍弃古罗马的台伯，去换取法兰西的卢瓦[②]，
> 我宁愿舍弃帕拉廷山峦，去换取我那小小的里雷[③]，
> 我也宁愿舍弃大海的气息，去换取昂热的一丝微风。

思乡之愁逐渐化为充溢孤独感的音律。置身于教皇宫廷的群臣之间，诗人仿佛孤身一人面对着一个他所敌对的世界。在这个“残酷”的时代，必须珍惜人类共通的质朴的生活情趣：

> 怎么啦，不再做人，而像鱼，
> 像兽类那样生活？
> 不，昂起头来！向欢乐敞开大门！
> 让我们的住所里处处是愉快的精灵！

在十四行诗中杜倍雷能够（而这也正是七星社的特点和力量）既表达出对祖国之爱，又表达出对世界未来的忧虑，并畅叙了他个人的坎坷不幸，从而显示出这种诗的形式的无比深邃的潜在力量。杜倍雷的十四行诗十分接近蒙田的《随笔集》，尽管这种提法令人难以置信。此外，他的十四行诗含义深广，其中包容着政治上颇为犀利的时事评论，对时代的严峻判决，虽然诗人也谈到自己，不过一共才有几句话。杜倍雷的《怀念集》是勇于创新的范例，是向保守封闭的抒情诗形式引进丰富社会阅历的范例，也是探索表达自己崇高的或者平凡普通的思想感情的清新形式的范例。

杜倍雷的创作甚至在纯理性主义的十七世纪也没有被人遗忘，早在浪漫主义重振七星社的荣誉之前，在古典主义文学中便可以窥见诗人传统的踪迹了。

彼埃尔·德·龙萨（1524—1585）比杜倍雷年轻两岁；他出身于一个并不富有的贵族家庭，祖先据说原籍匈牙利；诗人的父亲几乎参与了十六世纪初叶的每次意大利远征，酷爱文学，善作诗，并且在儿子心中燃起了对古

---

① 当年昂热地方的屋顶由石板筑成。——译注
② 台伯和卢瓦分别为意大利和法国的河流名。——译注
③ 里雷系乡村名，诗人的出生地。——译注

希腊罗马文化的兴趣。未来的诗人在青年时代便周游列国，到过英国、苏格兰、法国、德国。1540 年，龙萨被引荐给拉萨尔·德·巴依夫，后者是一位外交家，精通拉丁文的作家，也是索福克勒斯的《厄列克特拉》的法文译者。此后，龙萨同年轻的让·安托万·巴依夫一起拜让·多拉为师，认真学习语言和古希腊罗马的文学。

龙萨自他的最初几部诗集出版之后便一下子成了新潮流的执牛耳者和“诗坛的王子”。在创作活动的最初几年内，凡是《保卫》一书中所主张的那些主要体裁，他都曾涉笔一试自己的才气。也便是在这些年代，龙萨的抒情诗的主要题材和独特的处理手法初步确定了下来。四十至五十年代，龙萨的世界观是统一的，充满着乐观精神和人文主义思想。对大自然的感受，对人与人之间的关系和对爱情的感受，显示出龙萨是文艺复兴鼎盛时代的人，那时候，人文主义的理想的实现似乎指日可待，而从古希腊罗马文化中继承下来的观念也似乎已经体现于现实之中了。因此，龙萨的早期诗作，如平达式的颂歌，有时甚至还充溢着古希腊罗马神话和文学的余音。对龙萨影响最深的是荷马，后者的人生哲学同诗人的理想息息相通。除古希腊罗马的影响外，他还深受意大利的影响。卷帙浩繁的十四行诗集《奉献给卡桑德拉的爱》(1552—1553)即在彼得拉克及其后继者的诗歌影响下写成的。但这位法国诗人在处理爱情题材时，通常将内心感情方面置于第一位。如果注意到在创作十四行诗的同时他还创作过完全不留柏拉图精神痕迹的颂歌，则十分清楚，龙萨接受的多半是彼得拉克学派的文学情趣——他对用来表达曲折起伏的爱情波澜的典雅艺术形式怀有强烈的兴趣。

· 261



彼埃尔·龙萨肖像 版画 1555 年 法国国家图书馆

年轻时代的龙萨所创作的最优秀的作品是《颂歌集》，初版于 1550 年。

与十四行诗集《奉献给卡桑德拉的爱》相比,《颂歌集》在更大程度上反映出时代所特有的对人生的种种现象以及对大自然——文艺复兴时代的人对大自然特别感到亲切并且易于理解——的乐观、激赏的态度。在龙萨看来,大自然拥有美学和哲学的意义,它不仅是灵感的源泉,而且是生活的良师,衡量美的标准。正是自七星社诗人们的创作开始,法国文学中出现了真正的风景抒情诗。在龙萨的颂歌中,大自然与人是不可分割的,抒情诗的主人公只在背景上,在与大自然的相互映照中展示出来,而大自然则又只在人的感受中得到体现。龙萨十分强调他的诗的形象世界是附丽于故土的景色的。这故土的景色是人文主义者的乌托邦"乐岛"的组成部分,那里充溢着诗情画意,是缪斯栖息的大好天地,是学术工作、友好交往和肉体欢乐的大好天地,那里也是诗人渴望挣脱他周围世界危害的避难所。

当然,在这些年代的作品中,大自然的形象上沉积着模仿古希腊罗马诗人的痕迹:法国的葡萄园里山林女神和酒神的淫荡伴侣嬉闹着,贝莱河面上映照着河神和牧神的面容。这里也体现出法国文艺复兴运动的一个基本特征——在诗人的意识中乡土观念是同已经移植在法国土壤上的总的文艺复兴运动的观念糅合在一起的。在龙萨的早期创作中还可以听到一种别具一格的生命之花凋萎、夭折的主题,不过,在年轻诗人的作品中,那是按照阿那克里翁和荷马的传统风格谱写的,不啻是及时行乐的最好理由。因此,死亡的主题在龙萨的笔下不具有中世纪诗歌所特有的宗教伦理的色彩。

在早期诗集中已经显露的转向"现实诗歌"的倾向,在献给曼丽的两部诗集中更见明朗。新的任务向诗人要求新的风格。龙萨在1556年出版的诗集的结尾一首诗《书后絮语》中写道,今后他的文体不复追求"高雅",而将"雅俗共赏,易懂而又优美,可与提布卢斯、高超的奥维吉和老练的卡图鲁斯媲美"。龙萨的确为表达自己的情怀探索到了更朴素、更多样的形式,作品题材的范围也变得更丰富,对大自然的理解也更深刻。龙萨使大自然与人接近融合,赋之以"灵性"。从此,十四行诗和颂歌渐为外部世界所充实,感情和内心的世界不得不略为压缩。诗的音调变得比较平静。十二音节的亚历山大诗作恰好适合这一点,从而取代了"致卡桑德拉"十四行诗的比较急促的十音节诗体,后来成为法国古典主义戏剧和庄重诗歌的基本形式。

262 · 一个堕入情网而又十分单纯的少女形象以寥寥数笔勾勒而成,由她沉浸在春天纯净气息中的那股心情烘托出来,形象的刻画不脱离赏心悦目的大自然景色。朴素和自然——这便是情窦初开的少女吸引诗人的魅力。诗人丝毫不加美化和修饰,而将她像五月一个清晨他所见到的那样如实地描摹出来。龙萨是在平日劳作中,在家人中间,在树林、农田中去描绘曼丽

的。如今，恋人已经不再置身于林苑众仙女之间，而是行走在一畦畦的莴苣或白菜间，行走在她亲手栽植的花丛间。她的形象显现在运动中，而以往活跃的仅是诗人的爱，诗人的爱的颤动才是关注的中心。

爱情是人生的高潮，是人生的春天，这样的观念有机地融入诗人的人生哲学。龙萨虽然并未拥有缜密的哲学观念，可是，在两部《赞歌集》(1555—1556)中他勇敢地提出了许多哲学问题和科学问题。诗人将尘世生活的不合理、不协调与宇宙的和谐作着形象的对比。龙萨的《赞歌集》继续着《颂歌集》中已经显露的某些倾向，为崇高的哲理性诗歌传统奠定基础。在龙萨的诗篇中，人文主义的理想与十六世纪中叶的现实生活无法共存的这一观念显得越来越坚决，七星社的这位领袖越来越执著地强调宫廷与他所憧憬的"人间天堂"的敌对。诗人固然在乡村的世外桃源式的生活及其朴素、"自然"的情趣中找到了介于"黄金时代"的美好景象与现实之间的某种妥协，但这一照例在文艺复兴时代十分盛行的乌托邦思想却与诗人自己宣告的文学应负的公民使命相矛盾，直至诗人创作的第三阶段，即在《时论》中，这一矛盾似乎方才得到有利于公民使命感的解决。

龙萨创作的新时期的到来，也正是宗教战争的开始阶段。龙萨堪称渗透着爱国主义精神的政治诗歌的一位创始人，在相当程度上甚至是多比涅的先驱，尽管两位诗人——前者为天主教徒，后者为新教徒——的作品以情志而言是迥然不同的。意识到自己是民族的一部分，应为祖国的命运分忧，是《时论》的主要特点，也是这些诗篇的创作动机。这已经不是诗人以前对度过其童年的故土的无忧无虑的眷恋，民族的感情和艺术家的感情同时在澎湃激荡。龙萨在叙述祖国的灾难时，放弃宗教争端的语言，而着力创作出一幅幅具体的现实生活的图画。《时论》在许多方面丰富了叙事诗的传统，为古典主义的如诗体书札这样重要的体裁留下了一份系统的诗歌创作手段和方法的遗产。

1563 年后，龙萨又一次脱离直接具有政论色彩的题材，而花了十年工夫去创作《法兰西亚德》和一些体裁狭小的作品(宫廷舞会的场景，献辞，用于假面舞会的短诗等)。也便是在这些年里，龙萨将古希腊罗马的牧歌风味的诗深深栽入了法国的土壤，在下一世纪这一诗体也为古典主义广泛采用。在这些悲歌和牧歌中，面对大自然的个人感奋与对大自然之美的简洁、精确、圆熟的摹写相得益彰。

在《法兰西亚德》中(其中前四篇发表于 1572 年)，龙萨试图借鉴古希腊罗马史诗的传统和意大利诗人的经验，部分还采用自古流传的民间叙事诗的形式，创作出一部富有民族特色的叙事诗作品，一部关于法兰西的长诗。就总体而言，长诗是不成功的，不过，在龙萨的这部史诗中毕竟有一些

闪烁着卓越技巧和独特风格的地方。《法兰西亚德》对于古典主义的叙事诗作品——直至伏尔泰的《亨利亚特》——均有所影响。然而，龙萨最后阶段的杰作并不是这部略嫌沉闷的叙事体长诗，而是七十年代末所创作的《致爱伦娜十四行诗集》。

这部诗集是在复杂条件下创作的。当时，文学界越来越倾向于模仿新彼得拉克学派矫揉造作的外部形式。而龙萨的这部诗集中占主导地位的是另外一种倾向——即已经初具雏形的古典主义。虽然在龙萨的十四行诗中也能够发现新彼得拉克学派的造作和雕琢的痕迹，但对精确简练的追求，恰到好处的分寸感毕竟占着上风。诗人依旧歌颂生活中小小的欢乐，但现在他那贺拉斯式的呼唤及时行乐的音调有时不仅是忧伤的，而且蕴含着深沉的悲观。而那恋人的形象则刻画得具有惊人的魅力，她既真实可感，又无穷地虚无缥缈。

《致爱伦娜十四行诗集》中尚附有诗人生前最后一年所创作的若干诗篇。其中内心感受之强烈达到了异乎寻常的程度。龙萨严酷、真实并确凿无疑地再现了他面临化为空虚时的恐惧：

263 •

我形销骨立。耳聋，枯槁，焦黑，衰朽，
一步步接近弥漫阴暗、湿冷的门洞。
死神已经不会对我松手。
仿佛是游魂，我自己都害怕自己。
诗歌尽是谎言！纵然心灵愿意相信，
福波斯[1]和塔斯库拉柏[2]却都无法拯救我的生命。
别了，我的太阳！我，受苦受难的躯壳的奴隶，
形骸腐朽的可怖世界将是我的归宿！

如果七星社的历史功绩，总的来说，除了革新法国的诗歌，孕育法国诗歌的新阶段即古典主义之外，还在于深刻地揭示了同时代人——处于法国文艺复兴运动尾声阶段这一复杂而又充满矛盾的时代的人——的思想、感情、内心的经历，那么，龙萨的个人功绩和他的诗歌的魅力的秘密也便在于多方面地、广阔地、按照文艺复兴时代的传统无拘无束地敞露人的精神生活，在于对生活中一切美好的事物、不论大的还是小的成就的狂热的赞颂，在于对世界充满乐观主义的观感，但并不因此而有损于观感的深刻和复

① 古希腊罗马神话中太阳与光明之神阿波罗的别名。——译注
② 希腊神话中的药王。——译注

杂，最后还在于所有这一切体现在就抒情的深刻、形象体系的丰富多姿、韵律的悦耳和美而论都十分优秀的诗句之中。

9. 十六世纪下半叶的戏剧

十六世纪的法国戏剧史是一部人文主义戏剧创作与中世纪传统的斗争史，后者势力异常强大，有与广大观众层频繁接触作后盾。在整个漫长的十六世纪，旧的体裁，诸如闹剧、宗教神秘剧、道德伦理剧、愚人剧，依然不断发展。在这一领域内，十六世纪产生了不少著名的剧作家，其中首推皮埃尔·格兰古尔，一位多产的愚人剧和道德伦理剧的作者。真正人文主义的戏剧，则在与大众化的专业剧团毫无接触的条件下自行发展着。这一点使其具有一种"学术性"和书斋气，人文主义戏剧仅在学堂而后在宫廷内获得推行的场所。

这新兴的戏剧是以古希腊罗马的经验为依据的。自十六世纪初陆续出现的古希腊罗马戏剧的法译本到了三十年代末特别流行，并且都出自与七星社有这样或那样联系的文学家的译笔。1537 年，拉萨尔·德·巴依夫译出并发表了索福克勒斯的《厄勒特拉》，1544 年发表了欧里庇得斯的《海丘巴》的译本。隔了多年（于 1572 年）他的儿子让·安托万·巴依夫译出并出版了普劳图斯的《吹牛军人》、泰伦提乌斯的《宦官》和索福克勒斯的《安提戈涅》。七星社的导师让·多拉于 1548 年发表了埃斯库罗斯的《普罗米修斯》的译本。根据若干资料来看，龙萨在青年时代曾译过普劳图斯的《普卢托斯》。夏尔·艾蒂安于 1542 年译出泰伦提乌斯的《少女和安德罗斯》。这部喜剧的另一种译本公认为出自艾蒂安·多莱的手笔。意大利文艺复兴时代的戏剧作品尽管本身经常是古希腊罗马剧本的翻版，它们的译本影响却不小。1543 年，夏尔·艾蒂安又译出了喜剧《上当受骗者》；1545 年，让·布尔儒阿译出阿里奥斯托的《调包计》，1552 年，同一剧本又由让·弗朗索瓦·德芒重译。1559 年，由梅朗·德·圣热莱所译的特里西诺的《索福尼斯巴》出版。

研究（然后是演出）古希腊罗马的悲喜剧原著逐步纳入教学大纲，这对发展戏剧创作起着重要的作用。拉丁语的人文主义戏剧创作的发展同样意义深远。1545 年，马克-安托万·缪勒借鉴普卢塔克的《列传》的素材创作出悲剧《尤利乌斯·恺撒》即是一例。原籍苏格兰移居波尔多的人文主义者乔治·布坎南用拉丁语所写的戏剧颇享盛誉。其中两部是古希腊戏剧《阿尔刻斯提斯》和《美狄亚》的仿作，另外两部则取材自《圣经》（《约翰福音》和《以弗所书》）。

与文艺复兴戏剧领域中进行种种实验同时,出现了一批理论著作。拉萨尔·德·巴依夫为自己所译的索福克勒斯的《厄勒克特拉》写了一篇前言,名为《悲剧的定义》。他认为,悲剧的任务在于"向国王以及一切权贵展示荣华富贵犹如过眼烟云,从而使他们一心信奉美德"。托马·塞比耶在《诗艺》(1548)中尝试将悲喜剧与老的形式融为一体,使悲剧化为道德伦理剧,而使喜剧化为闹剧。不过,塞比耶很清楚民族戏剧体裁与古希腊罗马戏剧体裁之间的差异,他指出可以通过它们的互相充实去开拓新的戏剧文学的途径。七星社对戏剧艺术的观点在主张全盘模仿古希腊罗马戏剧的雅克·佩莱蒂埃的论著(1555)中得到了发挥。他建议在喜剧方面继承普劳图斯和泰伦提乌斯,在悲剧方面继承索福克勒斯和欧里庇得斯。对于塞涅卡,佩莱蒂埃持否定的态度,这一点是饶有兴味的:前者对后来的古典主义戏剧恰恰影响极大。不过,在五十年代夏尔·图坦即已发表了《阿伽门侬》的译本,而让·德·拉佩吕斯在创作悲剧《美狄亚》时显然受到塞涅卡的作品的启迪。

264·

在法国,与古希腊罗马的诗论——亚里士多德的《诗艺》、贺拉斯的《致波索父子书札》——的接触对古典主义理论的形成影响很大。但是,对于《诗艺》是通过意大利学者——先是维达和罗伯泰洛,后是卡斯泰维特洛(1570)和归化法国的意大利文学家斯卡利杰(1561)——的诠释去理解的。

"三一律"的形成,毕竟是相当任意解释的结果,亚里士多德明确论及的仅是"动作的整一性"(第八章,第二节至第三节),而并未十分肯定"时间的整一性"这一提法(第五章,第八节)。至于斯卡里吉的诗学所强调的则是风格的含义:他认为喜剧与悲剧的根本区别正是在这一点上,而并非在悲剧性的结局中。对古典主义的形成具有重要意义的是斯卡里吉如下的见解:即悲剧的任务不仅是在观众的心中激起恐惧和同情,还包括陶冶观众的情操。然而,斯卡里吉尚未指出主人公的性格与剧情发展的联系,而这种联系为十六世纪下半叶法国戏剧所具备。情节的缺乏是靠所选题材的宏伟壮丽、诗的形象的美、寓意的深刻的哲理性来弥补的。

由于受古希腊戏剧以及公认为社会灾难的国内战争的影响,在十六世纪的法国戏剧和戏剧理论中,悲剧性事件总被阐述为全社会的事件而不仅是个人的事件。

七十年代初,古典主义的倾向逐渐占主导地位。让·德·拉泰伊(1540—1608)在《论悲剧艺术》一文(1572)中,部分或根据《尤里·恺撒》的作者雅克·格雷万的经验或根据艾蒂安·若岱尔(对他下面将详细提及)的经验,提出了"三一律",并且确定悲剧的题材应是由于"命运的变幻无常"或者暴君的凶残酷虐而降落到国君头上的巨大不幸。按照拉泰伊的

见解，主人公面临的不幸已经十分明白，因此他不要求描绘情节。他试图创建一种抒情悲剧的模式，这反映在他本人所写的剧本——《疯狂的萨勒》(1572)及《饥馑或伽贝奥尼的妇女》(1573)中。这两部戏剧都具有十六世纪末的许多作品(诸如维雷·迪·格拉维埃、让·埃东的剧作以及罗贝尔·加尼埃的后期作品)所共有的色调沉郁的特点。

十六世纪法国的悲剧并未提供伟大的典范，但为十七世纪的古典主义奠定了基础，并且对荷兰和英国的戏剧产生了影响，在那两个国家里加尼埃的剧作通过托马斯·基德的译本而颇享盛名。

喜剧较少受到限制性规律的约束，而与中世纪的传统保存着联系。除此之外，古希腊罗马的戏剧对这种体裁的发展影响较小(在此领域内意大利的经验略为重要一些)。五十至七十年代的喜剧创作将古希腊罗马的结构(每部戏分为五场及其他等等)与闹剧传统融为一体。闹剧中所未见的爱情纠葛构成剧情的基础，然而，情节的略带粗野的喜剧性，展示风俗的场景，语言的直露——所有这些均来源于闹剧。这也是若岱尔的《欧仁》、格雷万的《司库的老婆》和《受惊记》、贝洛的《真相识破》以及让·德·拉泰伊的《情敌》(第一部用散文写的法国喜剧)的特点。不过，这第一批喜剧(如《欧仁》)所含有的那种自闹剧承袭过来的尖锐的社会意义，在这部体裁的发展过程中逐渐削弱，种种迹象表明，嘲讽世态的喜剧在向以爱情纠葛和曲折情节为主的喜剧方面转化。古典主义戏剧所特有的对伦理道德问题的兴趣，一如针砭世态的主题，到十六世纪几乎已经销声匿迹了。

所有这一切都与原籍意大利的多产剧作家彼埃尔·德·拉里韦(约1540—1619年)的创作有关。他开始创作活动的那年，巴黎刚刚出现一个固定的意大利剧团(1571)，这个剧团后来存在了二百多年之久。拉里韦效法意大利人用散文写作喜剧和制造曲折情节的手法——诸如乔装打扮，喜剧性的巧合，识破真面目以及每剧必有的戴假面的形象。拉里韦利用普劳图斯和泰伦提乌斯的题材，并以意大利人的口味去处理它们。他的一部最优秀的喜剧《群鬼》即是仿效洛伦齐诺·美第奇的剧作，又借用泰伦提乌斯和普劳图斯的剧情而写成的。拉里韦的喜剧对原作都加以“改头换面”，他的主人公们都生活在十六世纪后半叶的法国都市里。因此，除娱乐倾向外，拉里韦的喜剧中包含着不少生活素材极为丰富的法国风情画面。至于剧中戴假面的形象，拉里韦总借此凸显某一种喜剧性格特征或者品格。后来这成了古典主义喜剧创作的不可违背的规律，只有莫里哀才有胆量冲破它。

十六世纪法国杰出的戏剧家是巴黎人艾蒂安·若岱尔(1532—1573)。他曾在邦库尔学校求学，那所学校里戏剧气氛极浓，让·德·拉佩吕斯、格



“喜剧中的一场”木刻 尼古拉·勒布朗 约1580年

雷万、拉泰伊以及雷米·贝洛均是该校的毕业生。邦库尔学校小组与龙萨、巴依夫和杜倍雷求学的那所科凯雷学校小组的合并，也即七星社的形成，正是基于对戏剧的迷恋而得以实现的。1552年或1553年，若岱尔和同学演出了两部戏——喜剧《欧仁》和悲剧《被俘的克莱奥佩特拉》。以亨利二世为首的宫廷人员全部出席观看首演，演出获得巨大成功，结果不得不在邦库尔学校再度公演，以当时而论观众如潮，盛况空前。然而若岱尔的下一部悲剧——《自我牺牲的狄多》——于1555年在演出时完全失败，三年以后，即1558年，若岱尔曾在宫廷内尝试演出一部芭蕾剧，结果获得一片喝倒彩声。

若岱尔的喜剧《欧仁》有一段引子，颇有远见地主张民族传统与古希腊罗马的艺术经验相结合，到十七世纪终于实现。从理论上说，引子违背了七星社的宗旨，提倡着眼于普通的观众。《欧仁》剧中的登场人物接近意大利喜剧中的戴假面的形象（吹牛的军士、愚蠢的丈夫、机智的仆人等等）。喜剧共分五幕五场。然而，与引子一致，若岱尔遵循闹剧的传统（闹剧式的韵文节奏，略带粗野的语言，性格固定的形象，如淫乱的教士、放荡的女人、愚钝的商人）。若岱尔的喜剧题材及其人物与文艺复兴时代的短篇小说有着血缘的联

系。年轻的教士欧仁，为了遮盖他跟教民阿丽萨的私情，安排她嫁与商人纪尧姆。远征回来的弗罗里蒙，阿丽萨的旧情人，获悉教士的卑鄙勾当之后，威胁要将一切向丈夫揭穿，并且索回原先赠给阿丽萨的珠宝。而纪尧姆还不知道该痛心什么——妻子的不贞呢，还是失去珠宝，而对家中丑闻他却一无所知，加之债主上门逼债，已经将他吓得六神无主。幸亏教士的机灵的助手让相助，欧仁将一切安排得皆大欢喜：阿丽萨的妹妹对弗罗里蒙送去了秋波，于是后者不再纠缠阿丽萨，并将索回的东西又送给了她。糊里糊涂的纪尧姆得意非凡，没有半点责备教士的理由。债主也很满意，因为他的儿子被安插到修道院里担任一个有利可图的职位。尤其值得一提的是教士的助手这个形象，他堪称刚愎自用的老爷的亲信，法国戏剧中一连串喜剧性的仆人形象的鼻祖。若岱尔不仅写了一个让，弗罗里蒙也有一个自己的费加罗或者司卡潘[①]——阿尔诺。在这部喜剧中已经可以见到以后成为传统的将聪明伶俐的奴仆与他们的老爷相对比的手法的运用。

据同时代人证实，若岱尔创作《被俘的克丽奥佩特拉》用了不出十天的工夫，不过，这未必能够为这部被评论家埃弥尔·法盖称作"四幕附带叙事的哀歌"的悲剧的缺点辩护。剧作家成功地在抒情悲剧的框架内塑造出一个酷爱自由、性格坚毅、渴望走自己的生活道路的女性的优美形象。然而，剧中缺乏扣人心弦的冲突。在这部悲剧中弥补情节苍白的仅有冗长的独白和相当单调乏味、并不推动剧情也很少升华到深含诗意的境界的对白。但是，剧作家的友人们在《被俘的克丽奥佩特拉》中见到了自己的希望的实现：一种崭新的、与宗教神秘剧大相径庭的、已经步入全欧文艺复兴时代文学的轨道的法国戏剧诞生了。从此，沿着若岱尔开拓的方向，几乎每年必出现一些"正规"悲剧。甚至连法国文艺复兴时代最富才华的剧作家罗贝尔·加尼埃（约1545—1590年）也在许多方面得益于他。 ·266

出自加尼埃手笔的剧本共有八部。其中大多创作于1569至1576年间。属于这一时期的作品有如下悲剧：《科尔内莉》（1574）、《马可·安东尼》（1573）、《木马计》（1579）、《安提戈涅》（1580），以及悲喜剧《布拉达芒特》（1583）。在此之前创作的有《波尔契》（显然创作于1564年，出版于1568年），稍后则有《犹太女人》（1582）。加尼埃创作的特点在于触及现实，这既蕴蓄在个别的影射和语句中，也蕴蓄在剧本的总体构思中。如《希波吕托斯》，人们不是毫无根据地发现其中含有对西班牙王子堂·卡洛斯

① 费加罗系法国剧作家博马舍（1732—1799）的喜剧《费加罗的婚礼》中的主人公。司卡潘是法国作家莫里哀（1622—1673）的喜剧《司卡潘的诡计》中的主人公。二人均是侍仆，此处泛指仆人。——译注

与其继母伊丽莎白·瓦卢阿的悲剧性爱情的影射。而《安提戈涅》则含有对亨利三世及其哥哥阿朗松公爵之间轰动法国的争端的反应。加尼埃的戏剧的政治针对性体现于作者所直抒的见解中，这在三部以普卢塔克的传记作品为基础的“罗马”悲剧《波尔契》、《科尔内莉》和《马可·安东尼》中尤为明显。如果以为加尼埃是共和思想的捍卫者，那将是个错误。上述三部剧本的中心人物确实均是专制独裁的敌对者；然而，加尼埃违反了历史的真实，通过他们的嘴所颂扬的不是共和体制，而是建立在理智和宽容上的独裁政权。处于与罗马内战有某种类似的宗教战争的环境中，加尼埃呼吁人们预防两种危害：一是无政府状态下的人欲横流，一是个人独裁。剧作家力求保持执中，信守属于“温和”派的友人们的遗言。因而法国戏剧中便产生了古典主义所特有的主题，即开明国君的主题，横行霸道所引起的种种危害的主题。悲剧《科尔内莉》中的恺撒，即是一位贤明的政治家，他孜孜以求罗马的昌盛，以这种昌盛为他的双手所缔造而自豪，毕生反对强暴和专横。然而，在悲剧《马可·安东尼》中，加尼埃已经对恺撒感到失望，而特地将他描绘成不仅赞同独裁而且赞同苛政的人。

加尼埃早期悲剧的结构相互雷同：每一种悲剧都以主要角色的独白与合唱队的应和开始。这第一幕也即独具一格的引子之后（全剧共分五幕）展开基本剧情。确实，加尼埃的早期悲剧即便与若岱尔的戏剧不尽相同，毕竟仍属于抒情类型的悲剧。加尼埃的剧本以对白内涵丰富、通过对白揭示人物性格并展示政治见解的冲突而见长。但加尼埃尚不善于利用对比不同性格的手法，而不同性格的对比后来构成古典主义戏剧中的基本冲突。加尼埃的“罗马”戏剧所能把握的首先是思想见解之间的冲突。

深入主人公们的心理，在以古希腊罗马神话为题材的悲剧中已依稀可见。其中的第一部，即重复欧里庇得斯的悲剧《特洛亚妇女》及相传为塞涅卡所作的同名悲剧的情节的《木马计》，讲述的是特洛伊城被陷后降落在胜利者身上的致命事件和被俘的特洛伊人所遭受的暴行。在宗教战争的厮杀声隐约可闻、毫无理性的复仇祸害无穷的思想贯穿始终的这部悲剧中，有忧国忧民的思虑，又有强烈的斯多葛派的生活观。加尼埃的其余两部以古希腊传说为题材的悲剧《希波吕托斯》和《安提戈涅》，都在发展中描绘人物性格，其所固有的政论风格有所减弱。而在《圣经》悲剧《犹太女人》中，诗人重又回复到政论风格上去。这部剧本的题材原是关于被尼布甲尼撒击溃的犹太王西底家的传说[1]。悲剧与其说是在谴责亚述王及其士兵的残暴，

---

[1] 见《圣经》：《旧约·列王纪下》第二十五章。

还不如说同《木马计》一样是在泣诉随着战乱和任何一个胜利者的到来人民所遭受的灾难。被刻画得最细腻的是西底家的母亲哈慕他的形象。启发良知的《圣经》题材和《圣经》的感染力保证了这部悲剧的成功。荷兰的冯代尔即模仿过这部悲剧,受这部悲剧相当大影响的尚有拉辛的《阿达莉》。

加尼埃还借用《疯狂的奥尔兰多》的情节写了一部名叫《布拉达芒特》的剧本,为十六世纪和十七世纪初法国舞台上源源不绝地出现一种悲喜剧的戏剧体裁奠定了可喜的基础。加尼埃是一位富有才华的剧作家和情感细腻的抒情诗人,他给同时代人以巨大的影响,自十六世纪八十年代起,他所创作的戏剧成为法国——起初在芒斯,后来在巴黎以及国内其他城市——职业剧院的保留剧目的一部分。

10. 十六世纪下半叶的散文

· 267

龙萨学派因为它的诗人们既富有个人的独创又汲取了导师遗训中的精髓,统领着十六世纪后半叶法国的诗坛和戏剧界,从而形成了这样的局面:诗歌即是“文学”,将散文,包括短篇小说这种如此体现文艺复兴时代特色的散文体裁在内,一概排挤到了次要的地位。

可是,如果以为那时散文已趋没落,那便错了。恰巧相反,散文逐步达到了一个新的高峰,正是散文,正是蒙田的《随笔集》,对后期文艺复兴的主要倾向作了独到的概括,其意义与莎士比亚和塞万提斯创作中所包容的对文艺复兴时代思想的概括不相上下。

总之,如同每逢一个大的历史文化时代形成的时候常见的那样,力求概括、综合、总结,是十六世纪后半叶法国文学非常典型的倾向。譬如,自1560年起艾蒂安·巴坎(1529—1615)陆续发表《法兰西研究》多卷巨著,其中他既收入史事随笔,他自己对重大事件和法令的评论,又收入一系列吸引他注意的书籍(包括关于巴特兰律师的闹剧[①])的内容简述等等。至于对政治领域内的文艺复兴思想的哲理性概括,我们则可以在力主君主专制的让·博丹(1530—1596)的《共和国论》一书中寻找到。

弗朗索瓦·德·贝尔福莱(1530—1583)在青年时代即投奔玛格丽特·德·纳瓦尔门下,创作出一部多种多样,往往不乏历史依据的中短篇小说集。他还发表了若干卷翻译并改编的外国作品。和他的外号罗奈的战友彼埃尔·波埃蒂奥一样,他崇拜班戴洛,而且最推崇后者以悲剧结尾的

① 法国中世纪一部著名闹剧,作者佚名。主人公巴特兰是一个行骗有术的人物。

短篇小说。他到处汲取悲剧素材，包括借鉴中世纪用拉丁文写的编年史。哈姆雷特的故事，他便是从萨克索·格拉马蒂克的《丹麦人业绩》中移植过来的，后来莎士比亚又参考了经过贝尔福莱加工的这部作品。

贝尔福莱的作品与其说属于十六世纪后半叶短篇小说体裁中最为成功的尝试，不如说属于最为典型的尝试。短篇小说显然逐渐向巴洛克的诗学趣味和题材方面发展，到下一世纪初，在弗朗索瓦·德·罗塞的创作中这一点尤为明显。

1572 年，雅克·伊韦尔(1520—约 1571 年)的《春》问世，这是当年最为杰出的短篇小说集之一。必须指出，伊韦尔固守着将短篇小说集看作一种结构固定的作品集的观念。同薄伽丘也同玛格丽特·德·纳瓦尔一样，伊韦尔为自己的作品划定了框架。颇能说明问题的是，故事是由在宗教战争激烈的年月聚集在某座城堡的一小群人一边叙述一边加以评论的。然而，在伊韦尔的笔下既无对讲故事的人的清晰可辨的刻画，更无相互呼应的故事情节。再者，一共才五篇故事。除了一篇带有明显的喜剧性之外，其余各篇都偏重于悲剧性地处理矛盾冲突。譬如一篇故事讲述两个年轻人的牧歌式的恋情，他们自幼相识，早已互订终身。可是，他们的结局是双双悲剧性的死亡。这段情节不但被叙述得详尽细致，而且还附加各种各样的说明和议论。除了框定的几个人物之外，作者本人也经常不客气地插话，对所讲的故事的各个方面发表议论。他的思索和议论显然延宕了情节的发展；此外，这些思索和评论往往追求一种系统性，会使小说变成一篇点缀着一些有情节的“实例”的道德论文。

但伊韦尔的《春》没有改变小说的体裁，没有化小说为风格画式的散文。这部作品毕竟由五篇跌宕有致、情节轮廓鲜明的篇幅颇大的故事(或可称中篇小说)所构成。让·达戈诺也即德·肖里埃(1509—1592)的两部作品则具有另外一种性质。1585 年，他的《九晨谈》和《午后谈》于巴黎出版。这两部作品均属纵论历史、民风、伦理道德以及其他题目的文集。它们的标题，譬如《论金与铁》、《论丑妇和美女》、《论男女的嫉妒心》、《论家庭和谐》、《论女性的饶舌和卖弄风情》、《论婚姻》、《论老人和孩童》、《论梦游症患者》等等，即足以说明问题。这些议论中夹杂着使作家的这一或那一立论具象化的故事。这些故事短小活泼，轻松俏皮，且往往相当淫秽。

268·

因此，在十六世纪后半叶的法国，具有强烈的喜剧性情节、独特的幽默感、对风俗的浓厚兴趣等特色的文艺复兴时代典型的市井小说并未完全消失。不过，如果在肖里埃的笔下这类小说尚须从性质截然不同的议论和谈话中剥离出来，那么，在诺埃尔·迪法伊或者纪尧姆·布歇这类小说家的

笔下,小说可是独立存在的。前者沉默了十年之后于1585年发表一部《埃特拉佩尔童话集》,那是他于1548年发表的一部作品的续篇。布歇的《夜话》(1548)则是一部结构松散、内容庞杂的小说、趣闻、掌故的集成。在迪法伊和布歇的作品中可以感觉出无穷的快乐和民间的机智,那都是沿袭拉伯雷的传统情不自禁流露出来的。

十六世纪后半叶开始出现不少供平民读者阅读的拉伯雷长篇小说主要部分的改写本。弗朗索瓦·贝洛阿尔德·德·韦尔维尔(约1558—1612年)即试图在他的《处世秘诀》(1610)一书中再现拉伯雷的自由思想的传统,默东神父的生动丰富的语言。要确定该书的体裁,是很困难的:书中没有贯穿始终的情节。这是就各种不同题目发挥的滔滔不绝的议论,犹如为拉伯雷的巨著所作的一篇篇前言。贝洛阿尔德貌似教诲人们如何闯出一条生路,并应懂得些什么,提防些什么,实质上他借此勾勒出一幅尖锐嘲讽现实的图画,他的评论绝不含糊地具有反教权、反封建的色彩。他描绘了许多形形色色教派信徒的怪诞可笑的形象,毫不偏袒其中的任何一派。法官、律师、市政官员、大学教授、不学无术的医生之类,被贝洛阿尔德嘲讽得也不轻。作者边议论边穿插一些生动活泼的对话,谈话双方一般都是作家的同时代人,不过作家另取托名。谈话间还插入许多当时生活中发生的各色各样的趣闻(如帝国一个罗马名妓玩弄手腕的故事)。贝洛阿尔德完全以拉伯雷的风格颂扬着欢乐、友情、喧闹的宴席、无拘无束的谈话、醇酒和健康的肉欲。

贝洛阿尔德·德·韦尔维尔的作品的真伪长期是个疑问。夏尔·诺迪埃认为该书的作者是著名的人文主义者,带有明显反天主教倾向的犀利的讽刺作品《埃罗多特颂》(1566)的作者亨利·艾蒂安。也有人认为《处世秘诀》其实是拉伯雷的作品。

这个时代的生动画卷不仅见于短篇小说或者讽刺作品,而且见于回忆录。总的说来,当时的回忆录文学是非常丰富多样的。譬如,巴黎人波埃尔·德·莱托万尔(1546—1611)的札记即十分有趣,他的记载几乎囊括了这个时代(自1574年起至1611年止)的全部重大事件。莱托万尔不属于任何派别,对一切都是从旁观者的角度去描写的。其余一切著名的回忆录作家的立场与之大不相同。

在那个充满血腥内战、阴谋、暗杀和酷刑的动乱年代,不单所有这些事件的目击者握起笔杆,而且事件的直接参与者也握起笔杆,这绝非偶然。他们之中最富天才的、最多产的、后来也是最享盛名的当推布莱图姆。

布莱图姆的一生,对他的那个时代犹如拉伯雷对十六世纪前半叶一样具有典型意义。彼埃尔·德·布尔岱也即布莱图姆爵士(1540—1614)出

身于古老的贵族世家，同他的祖辈一样，自青年时代起便为法兰西王室服务。作为一个生在文艺复兴时代的人，布莱图姆也曾周游各国；遨游意大利对于他具有特殊的意义，在那里，他出席过选举教皇庇护四世的会议(1559)，在那不勒斯被玛丽·德·阿拉贡接见过。他既怀着一片热情饱览了文艺复兴时代的宫殿、教堂、古罗马的遗迹，又以同样的热情接触了意大利都市的日常生活。或许因为过于肤浅地理解了贺拉斯的及时行乐的呼唤，布莱图姆长期过着上流社会纨绔子弟的生活，他与卡特琳·美第奇王后的宫女们调情，随随便便地“即兴”赋诗，不假思索地更换着保护人，一会儿投奔某位亲王门下，一会儿又投奔另一位门下，或者，索性扔下一切去长途旅行——去苏格兰、西班牙、马耳他。不过，这些远行毕竟多半与他的公职有关。布莱图姆自青年时代起便不仅处于他那个时代的宫廷生活的漩涡中心，而且处于当时政治事件的漩涡中心。他参与过十六世纪后半叶所有的军事行动，既与意大利人、西班牙人交战过，又联合西班牙人与土耳其人交战过，大部分宗教战争他都积极参与，在此过程中他曾先后在德勒和贾尔那克麾下作战过。他认识同时代所有的著名人士——上自国王、亲王、主教和将领(菲利普·斯特罗齐之类)，下至律师、学者和作家。布莱图姆的童年是在玛格丽特·德·纳瓦尔的小“朝廷”里度过的，他在自己为数众多的著作中不无成功地仿效着她的文体。

269·

布莱图姆之能够成为文学家，与其说是出自天赋，不如说是出自偶然：他失宠后蛰居家乡的城堡中，一日骑马闲逛自马背上摔下，卧榻好几个月。于是他开始向自己的秘书和管家口述某种类似回忆录的东西，仿佛回味着年轻时代的激动，他详述了他的所见所闻，甚至包括一度读过的书。这些对“失去的时光的寻觅”发生在一个天性易于冲动沉迷、敏感的、但在一天之间丧失了自己鲜明印象的全部源泉的人的身上，确实不难理解，它们逐渐融汇成一幅丰富多彩的、充满珍贵细节的画卷，反映出德·布莱图姆爵士生活过并获得生活乐趣的那个斑斓的、变化多端的时代。

他首先是一位超群的肖像画家，肖像风格简练，具有相当的概括力，同时又富有个性和生命力。亨利二世、亨利三世、蒙莫朗西元帅、科利尼海军上将、斯特伊齐元帅、德·居依兹公爵、安娜·德·布列塔尼、卡特琳·美第奇、玛丽·斯图亚特，以及其余许多人都被布莱图姆描绘过，虽然未必总是描绘得完全真实精确，但始终鲜明并富有立体感。布莱图姆爱说一些逗乐的细节和趣闻，这些细节和趣闻有时铺叙成一篇篇完整的、颇具匠心的短篇小说(他如此爱提到玛格丽特·德·纳瓦尔的《七日谈》，不是平白无故的)，不过，在这些脱口而出的、由联想引发而形成的一连串轻松的谈话中，作家还是刻画出了所描绘的人物性格中的主要特征，道出了其一生中

关键性的遭际。貌似平静客观，却饱含着内在感染力的详述海军上将科利尼被害的故事，或者关于玛丽·斯图亚特的充满悲剧性的抒情小品，即属此例。

布莱图姆并不具备深邃的智慧和博大精深的学问，然而他是一个敏锐细致的人；此外，他在普阿蒂埃和巴黎还稍稍研究过一点人文主义思想，对他那个时代的文学也有所了解（他是龙萨及其学派的狂热崇拜者）。他不轻视推敲风格，玛格丽特·德·纳瓦尔及其《七日谈》，翻译普卢塔克的专家阿米奥，都被他奉为风格的典范。

除了为数众多的同时代名人生平传略之外，布莱图姆还留下一部卓越的《论决斗》和一部他最闻名的作品——独具一格的分成七"论"的专著《名媛传》（初版于1666年）。这部专著仅在外部形式和各部分的标题保持着学术性的外貌，就内容而言，作家依然在自由抒写思想和回忆，自由抒写准确把握了的细致的心理特征和审美观察，并且，自始至终穿插着作家读书所得的道听途说的或者他本人亲身经历过的"例子"和典故（有时格调极不高雅）。

布莱图姆当过兵，写下许多军营生活的回忆（他的两部主要人物传记集就是献给他同时代的将官们的）。然而他也是一名宫廷大臣，宫廷隐私，包括宫闱艳史在内，在他的作品中自然占有不小的地位。

弗朗索瓦·德·拉努（1531—1591），尤其是勃莱兹·德·蒙吕克（1502—1577）的写作气质则迥然不同。他们二人均是职业军人，在自己的札记中所记述的主要是围攻、战役和行军。

蒙吕克一生艰辛，经过了从普通射手晋升至法兰西元帅的历程。暮年他隐居在自己简朴的城堡，即在那里口述了他的《备忘录》（1592年出版）。他引以为榜样的不是普卢塔克，也不是中世纪的编年史家们（傅华萨之类），而是尤利乌斯·恺撒，在作品的引言中他写道："恺撒是生到这个世界来的人中间最伟大的一个，向我们指明了道路；他在晚间记述白天完成的业绩，也写成一部《备忘录》。至于我，我也在写自己的备忘录。因为出自一个士兵之手，它们或许会显得不甚高雅，何况那是一个加斯科尼地方出身的士兵，时刻操心的多半是行动的准确，而不是谈吐的准确。"所以，蒙吕克想寻觅的读者首先是士兵。他们从他那里可以有所得益，而他则有许多话能够并且愿意向他们推心置腹地谈。

蒙吕克的《备忘录》是一部纪实性质的作品。作家叙述的仅是他自己的见闻和经历。但他未免过分坦率和真诚。他津津乐道自己的理财手段，并以晚年能积下一笔不大的财产而自得。他细致入微地叙述了他如何在宗教战争期间被查理九世派往居耶纳整饬"秩序"，或者他在保卫西埃那时如何

·270

将“多余的连队”——女仆、女裁缝、钟表匠——统统逐出被围困的城市，总之一句话，驱逐所有那些不能为防守作出贡献的人；依照蒙吕克的冷静的说法，那些人结果全部丧生，不是在故乡城墙下死于饥饿，便是遭到敌军的屠杀。

蒙吕克的记述详细而精确。譬如，他叙述了在被困的饥饿的西埃那狗值多少钱，猫值多少钱，老鼠又值多少钱；又如他列举了他在军帐里请德·居依兹公爵吃了些什么。可是，在这种冷静和缺乏人性的背后毕竟可以看见一个拥有自己坚定的原则和正义感、在士兵这一艰苦而又不很讲究人道的行当中依然不容忍搪塞和狡诈的极不平凡的人的形象。蒙吕克熟知军伍生涯的内情，虽然他是许多著名战役和名震一时的胜仗的参与者，但在《备忘录》中，除了叙述这些战绩之外，他还讲到了军人的日常生活——经常半饥不饱的窘态，夜间露营的寒苦，长途行军的艰辛和旷日持久被困时的惨状。在描述声名卓著的将领（贝亚尔、斯特罗兹、孔岱）的同时，蒙吕克未曾忘记那些普通的军官，军事行动中的战友，他的直接的助手和下属。蒙吕克并不一味讴歌战争，虽然他以自己连队的战绩为荣。他十分明白战争给普通人带来何等的灾难。在《备忘录》中他未曾忘记提到被毁的城市，毫无意义的残酷和洗劫，寡妇和孤儿的眼泪。下面一点是很值得注意的：他不止一次地将战祸的主要责任归于世间的强者，首先是国君们（这或许便是他的作品为什么仅在宗教战争行将结束之际、新的摄政时代来临的前夕方能问世的缘故）。可是，既然战争迅猛爆发，蒙吕克盼望每个人都能履行自己的职责。在一个军人身上，蒙吕克所珍视的不仅是临阵时的应变才具和置生死于度外的豪情，而且包括履行任务的准确，以及可靠、干练和灵活。当然，还有勇敢。不过，在他看来勇气似乎是人人不言而喻所应具备的，因此并不引起他特别的赞叹。

总体而论，蒙吕克的风格不尚华美的辞藻和强烈的表现。仿佛他不具有什么风格，其实那恰是他有意识强调突出的。《备忘录》以略带粗野的士兵的口头语写成，其中充塞着俗语、行话，甚至有不少干脆是不准确或错误的字句。而这里正包含着这部优秀作品的又一独特的价值。蒙吕克的来自民间的、丰富多彩的、不加雕饰的语言使他与蒙田十分接近。

11. 蒙田

蒙田的《随笔集》是法国文艺复兴尾声阶段的一部最重要的著作。同时，又同法国某些伟大作家一样，蒙田的创作曾经引起并且今天仍旧引起不同的诠释和激烈的争论。

蒙田的创作活动是文艺复兴文化不可分割的一部分。然而，这一文化的人文主义的、唯物主义的和现实主义的倾向，蒙田是在特殊而又复杂的、充满着深刻的内在戏剧性的社会条件下加以发展的，这些社会条件的根源即法国国内战争时期席卷并震撼全国的社会政治危机。在这严峻的岁月里，人们的社会行为的真实的、原始的动机显得更加露骨，原来的许多憧憬和理想暴露出它们的脆弱，而未来的轮廓、摆脱困境的前景又显得十分模糊。法兰西作为一个独立国家的生存，已经岌岌可危。国库因不绝的内战而告枯竭。法兰西的先进人物必须鼓起自己全部的精神力量，方才能够不受普遍的残忍和骚乱的影响，怀着希望对一切价值作出必要的重新评价，对自己也对周围的人和事进行一番剖析，并且确定正确的行为轨道。正是在这种历史环境下，蒙田的《随笔集》构思成熟。

米歇尔·埃康·德·蒙田（1533—1592）出身于古老的商人家族。未来的《随笔集》作者的父亲第一个改变传统的生活方式，在参加了远征意大利的军事行动之后，定居自己那座名叫“蒙田”的田庄，开始过贵族式的生活。同乡们推举彼埃尔·埃康担任各种公职，包括波尔多市长之职在内。于是，埃康一家在所谓“长袍贵族”阶层中占有了一个稳固的地位。米歇尔·蒙田在家中即得到富有人文主义精神的教育。在波尔多念完中学并在图卢兹大学攻读一段时间法律之后，蒙田曾先后在彼利求（1554）和波尔多以议院顾问身份进入审判官团。他担任此项职务直至1570年。蒙田与政治思想家、诗人和人文主义者艾蒂安·拉波埃蒂之间的友谊关系，对形成他的内心面貌起着重要作用。1580年，拉波埃蒂去世，这对蒙田是一个沉重打击。七十年代初他开始了生活中的新时期。1570年，蒙田决定辞去国家职务，打算于下一年前往巴黎将已故挚友的著述付梓出版，他闭门幽



米歇尔·蒙田肖像 木刻 1608年 附于《随笔集》

居在自己的庄园里，埋头读书，紧张地思索和从事文学创作。也即在这两年期间他的《随笔集》的构思渐趋成熟。1572 年，圣巴托罗缪之夜流血事件[①]和宗教战争再度爆发之后不久，他开始执笔写最初的篇章。

按体裁特点而论，蒙田的这部著作的形式极其独特，并且不是一下子确定下来的。作家的哲学思想经历了一段复杂的提炼过程。《随笔集》的创作经过十分耐人寻味。它可以划分为若干阶段。在蒙田的这部作品的开始部分明显地可以看出一些近似流行于十六世纪的融各种富有教益的故事、笑话、哲理性箴言于一体的作品集的特点。自古希腊罗马思想家的著作中，自地方志和编年史中汲取的广博学识、多种多样的写作手法和比喻，在某种程度上将作家本人的个性降到了次要的位子上。

然而，蒙田的新颖独到的构思——通过自我剖析，披露自己的观点、爱憎，描述自己的习性和癖好去认识自己（“我本身便是我的作品的素材”）——逐渐显得越来越清晰。这些年赋予蒙田以灵感的理想渗透着斯多葛学派的倾向，这是一种严峻的美德观念，即美德应该给人以力量去战胜不幸，克服痛苦，抑制面临死亡时的恐惧。

新斯多葛学派精神深深渗透进十六世纪后半叶的法国社会思想和文学创作，蒙田是它的最早的崇拜者之一。在此必须强调指出，蒙田的斯多葛学派精神是富有朝气的，它有助于在残酷的流血斗争中保持心理的平衡，并且能坚固人对自身以及自己未来的信念。

七十年代后半期，蒙田的世界观有了明显的进展。正是在这段时间内蒙田的哲学怀疑论逐渐形成，最终归结为著名的公式：“我懂得什么呢?”这是否定盖着官方钤记的教条和信念，否定现成的模式、偏见以及温情脉脉的梦想的一种手段，是独自探索到的、饱经忧患后领悟的、由自己的生活经历检验过的真理。

1580 年，蒙田发表前两卷《随笔集》，仿佛以此为前数年的探索作出总结。思想家的创作活动中遂开始一个新的重要时期。在 1580 年和 1581 年两年内，蒙田长途跋涉，足迹遍及德国、瑞士和意大利（此次旅途中他始终写日记，后来写作《随笔集》时便利用了这些日记；日记的原稿于 1774 年初次发表）。在罗马，《随笔集》经教廷审查机构多次审阅，蒙田本人受到教皇的接见。旅行扩展了蒙田生活阅历的积累，尤其充实了他的政治观念和见解的范围。

---

① 指法国宗教战争期间发生的大屠杀事件，因发生于圣巴托罗缪节日（8 月 24 日）前夜和凌晨，故名。当时，新教派重要人物聚集巴黎，参加首领亨利·德·纳瓦尔的婚礼，天主教派突然发动武装袭击，新教派死二千余人。——译注

· 272

尚在旅途中蒙田便得悉他被国王任命为波尔多市长。蒙田主持城市管理共四年。在此职位上他表现出坚定、沉着和外交家的手腕。《随笔集》的创作者总体上奉行接近所谓“策略”派社会立场的路线：他限制王权的利益，阻止对立两派——天主教联盟和新教——想将城市抓在自己手中的图谋的实现。同时，蒙田被爱国情绪所驱使，千方百计力求缓和内讧，始终未曾卷入政治偏激和宗教狂热的漩涡。蒙田在这几年内展开的积极的公民活动，显而易见推翻了西方若干文学研究家顽固坚持的《随笔集》作者仿佛是个“十足的旁观者”的观念。在此还必须强调指出，这位文艺复兴时代的思想家也绝对没有意愿用对国家的责任去压制个性的热诚，而这种意愿在以后古典主义作家的创作中有时是有所表露的。他的理想是让人的天赋才能通过人的本性不受强迫地“自然”发挥。

蒙田《随笔集》初版本中的一页　上有作者的亲笔修改
现藏波尔多市立图书馆

蒙田在八十年代前半期所积累的生活经验，不可能不在《随笔集》中反映出来。1586年至1587年间，蒙田奋力地写作，他校订并充实了原先发表的前两卷，同时写作第三卷。1588年，《随笔集》以经过扩展的面目出版。这部著作是蒙田世界观进展过程中的一块重要的里程碑。首先，《随笔集》的题材幅度显著地拓宽了。现在，处于思想家注意力的焦点上的不仅是“我”本身，而且还有整个通过他的三棱镜所折射出来的现实生活，首先是同时代人受社会制约的种种心态。在蒙田对现实世界的感受中，显然加强了在他的作品思想内容中早已有所流露的对蕴含在人之本性中善的萌芽的乐观信念、唯物主义和伊壁鸠鲁主义的倾向。

在蒙田一生的最后几年中最值得注意的几件事，一是巴黎之行（在那里他被天主教联盟囚禁在巴士底监狱若干天）；二是他出席布卢瓦的国会；三是亨利三世被害，亨利·纳瓦尔成为王位主要角逐者之后，蒙田和后者的

关系日趋亲密。即便在这段时间内蒙田依旧在修改《随笔集》,准备增订再版。可是作品仅在蒙田于1592年去世后方才问世,而这之所以能够实现,首先应归功于他的义女玛丽·德·古尔内的努力(该书再版于1595年)。

就体裁而言,蒙田的这部作品是一个具有强烈独创性的现象。《随笔集》的作者从一个题目转向另一个题目,并无明显的逻辑上的连贯性;个别篇目因而与其内容不相符合;完全不同性质的素材相依并存——哲学的思索与自传性的细节相互交错,历史例证与摘自古今作家作品中的引文彼此穿插。然而,《随笔集》结构外表的杂乱无章是自有其根据和理由的。

273·

作者喜欢信笔写来,力求自由自在地表达"自我"而不受任何事先规定的模式的束缚,他的这一个性赋予作品以内在的统一。在这个意义上,《随笔集》的形式与其内容是协调一致的。从作品的内容抑或形式这两个角度来看,蒙田对辩证法的不自觉的向往都得到了体现。他赋予个性因素以广阔的天地,在《随笔集》中丰富地融入回忆、坦诚的自白、主观感受的表达;这在很大程度上构成了这部十六世纪法国哲理性散文体杰作所散发出来的不可抗拒的魅力。

可是,研究"自我",观察一个具体的、独特的个性——对于蒙田仅是一条通向概括的道路。在他的笔下,透过个性的三棱镜折射出共性和典型。蒙田的创作的辩证因素还很鲜明地表现在另外一个方面:他是心理分析的大师,揭示精神生活内蕴的大师。而且,蒙田是在不息的发展中,在动摇、矛盾中去研究人的本性的。他不认为人的天性是一种一成不变的东西。蒙田的一大特点是将现实,包括社会生活在内,理解为活的、流动的、不断经历变化的因素。这种可变性也决定着许多业已固定的观念的相对性。

深入《随笔集》思想内容的钥匙在于正确地阐明蒙田的怀疑论。与西方现代文艺学的一系列流派代表的论断相反,蒙田不同于近代的不可知论者,怀疑论在他的手中不是无所不包的认识论的原理,而是方法论的手段,批评工具,并且是以重新审视众所公认的、被奉为信条的流行的真理,提出独立的见解为目的的富有创造性的批评工具。这种怀疑论的主要使命——扫除经院哲学和唯权威是从的风气,揭露迷信神迹和其他愚昧无知的种种表现,反对强迫接受观点,捍卫思想自由。蒙田绝对不曾以动摇对人的理智本身的信任,贬低后者认识真理的能力为自己的目的。相反,蒙田一再发表与之完全对立的观点。他宣称:"我爱并尊重科学,同样我爱并尊重掌握科学的人。科学像应该的那样被利用之日,便是人类取得最高尚也是最硕大的收获之时"(第三卷,第八章)。在另一处他强调指出:"没有比向往知识更自然的向往了"(第三卷,第十三章)。怀疑论者的蒙田立志清除虚假陈腐观念的废墟,以便建立起一座更加坚固的能够容纳可信的、真正的、

给人们带来切实利益的知识的大厦。这样的知识，按照蒙田的见解，不经细致地收集和研究事实，不经审慎地检验经验所积累的资料，是无法提炼出来的。蒙田的这些积极的认识论原则在许多方面比培根先行了一步。

信仰与知识之间的关系这一中心的、关键性的问题，蒙田在《雷蒙·德·塞蓬德辩护》（第二卷，第十二章）中阐发得最清楚。为了创造一个他在努力卫护宗教正统观念的印象起见，他巧妙地掩饰自己的意图，实际上却追求着完全不同的、根本相反的目的。蒙田列举一连串的证据证实用纯理性的方法是无法为宗教教义的真理性寻觅到根据的，实质上便将宗教信仰与科学知识对立起来。既然将理智从屈从宗教信仰的地位解放出来，《随笔集》的作者也便将前者置于应为人间的、今世的利益和人的向往服务这一地位上去了。

蒙田并未公开地反对宗教信仰。然而，他之所以与官方国教妥协，他之所以呼吁对天主教保持忠诚，都出自政治上的考虑：他幻想内战中止，渴望和平，渴望国家的统一能够得以巩固。按本质而论他的信念是崇尚自由思想的，任何保留，任何关于顺从教会当局的郑重声明，都不可能令人发生误会。蒙田嘲讽死后必有报应之说，否定灵魂的不灭。他先于伏尔泰用丰富的实例证明教会在世人的生活中曾经起过并继续起着何等恶劣的作用：教会煽起宗教狂热，引起人间相互的仇恨，给政治的不公抹上神圣的色彩。在蒙田的作品中可以发现他力图以纯粹的历史观点去解释宗教的起源。《随笔集》的创作者不到神的启示那里去追溯宗教信仰的源流，而在人的欲念中，在世俗的动机中去寻求它的起源。 ·274

蒙田的世界观充满着唯物主义的倾向。作家强调人的精神隶属于肉体状态。躯壳的颓败必然导致精神主体的毁灭。蒙田说过："我们由这两大部分组成，它们的解体也便是死亡和我们的销毁"（第二卷，第十二章）。人是大自然的一分子。在蒙田看来，人与"我们的同宗兽类"很接近：二者躯体的结构是相似的，兽类也拥有智慧的萌芽（同以后十七世纪，尤其十八世纪的唯物主义者一样，蒙田认为兽类也会抽象思维）。他崇奉"我们的大自然母亲"，倾向于泛神论者的大自然即上帝的观点。上帝和大自然不止一次地作为同义语出现在他的作品中。

蒙田的道德观点也散发着世俗的气息。它们与建立于死后必遭报应的思想上的宗教道德观截然相反。依照蒙田的见解，人的道德品质与他的宗教信念毫无关系。蒙田的道德理想，如前面已经提及，经历了一个发展过程。起初在蒙田的作品中善主要体现为理智和意志，它们负有指导人的行为，帮助他们战胜恐惧和其他弱点的使命。即便在《随笔集》的早期写下的篇章中，蒙田的道德观念尽管十分接近斯多葛派精神，毕竟与基督教的禁

欲主义的戒条迥然不同。以后，享乐主义的情绪在《随笔集》中逐步占据上风。蒙田越来越深信人的“自然”本性。他认为本性是人的一个睿智的好导师。人不应该压制本性，而应该尊重它的欲望，但同时给以理性的监督，借助后者将欲望纳入合乎分寸的轨道。人生的目的便是追求幸福，追求享乐。享乐必须以满足人的精神需求与满足肉体需求二者之间的和谐协调为前提。而幸福的主要前提，则是个人因为能够发挥内在的潜力而感到的满足。个人的精神追求，个人对幸福和公正的观念，在蒙田的笔下是衡量道德价值的准绳。然而，蒙田的人文主义化的个人主义与新时代的资产阶级的个人主义大不相同。它不具自私和自利的色彩。蒙田所阐述的成为个人动力的对幸福的渴求，不与他人的利益相矛盾。他所谓的个人欲望，并不滋长成为私人占有欲，并不排斥社会的、公民的因素，也不与后者发生冲突。

蒙田的教育观点也与人文主义思想传统紧密相连（他的教育观点在《随笔集》第十卷第二十六章《论儿童教育》中阐述得尤为充分）。蒙田在发挥这些思想时显然是步拉伯雷的后尘。同《巨人传》的作者一样，蒙田也以摧毁经院式的教育方法为己任，他的教育纲领不含半点宗教的因素。他深恶痛绝将学生拘囿于完全被动状态的纯粹学究式的教育。他竭力主张利用经验，利用生动实例去发挥孩子的主动性和灵活性的教育。蒙田所追求的目标是全面发展个性，造就精神和体魄都健康的，拥有崇高的精神需求而同时又是自然朴实、道德高尚的人。

蒙田的社会观点反映出宗教战争过程中法国十六世纪后半叶最先进的贵族和资产阶级范围内占主导地位的思想趋向。蒙田——毁灭性内战的目击者——首先关心的是保持独立和巩固国家的统一。在当时的历史环境中能够达到这两个目的的最好途径，根据他的信念，唯有舍弃“革新”，依旧忠于传统的社会制度。然而，这种观点并不意味着蒙田仿佛便是一个保守分子。《随笔集》的作者绝不否认在一定的形势下社会制度的改变可能是有益的。他不是笼统地反对“革新”。可是，他毫不怀疑，新教阵营为之奋斗、分立主义倾向的拥护者为之摇旗呐喊的“革新”，不可能给法兰西带来幸福。他认为，在当时的条件下君主专制是能够结束宗教战争的社会力量。275 · 他以此推断而得出结论：天主教依旧应该是国教，因为大部分法国人信奉天主教。

同时，凡不涉及当时的政治问题而涉及社会问题的原则性的提法时，在蒙田的社会观点中经常流露出显然更富民主精神的倾向。作家始终坚持人人生来平等的这一思想。他以许多篇幅证实，评价人的依据只应该是他个人的品质和对社会的贡献。对傲慢的社会偏见，蒙田予以坚决的谴责。他

也批评了随资产阶级关系的发展而出现的社会腐化。在这方面，《论生番》（第一卷，第三十一章）及《公共马车》（第三卷，第六章）两篇是值得注意的，其中对不久前被欧洲人发现的新大陆的当地人民作了深刻的刻画。《随笔集》的创作者转述有一回他在卢昂同相遇的流落法国的土著的谈话，其用意便是促使人们关注导致社会分裂的矛盾。他让新大陆的居民谴责社会的结构，其中一端集中着财富和豪华，而另一端则集中着贫困和匮乏。在《公共马车》一篇中蒙田揭露了欧洲殖民者在美洲所犯下的难以置信的暴行。蒙田还描述了印第安人部落的生活方式，说明他们的风俗之所以纯洁，因为他们不曾听说过金钱和财富的分配，也不懂得国家权力和主从关系为何物，从而发挥了"自然状态"的观点，这与启蒙时代卢梭的《论人类不平等的起源和原因》一书所体现的思想倾向相比，在很多方面领先了一步。

至于他那个时代的法国社会，按照蒙田的观念，仅在代表人民的普通人的身上，也即在农民和工匠的身上，方才能够找到他本人珍视的接近大自然和它的"自然法则"的特点：在《随笔集》的篇章中蒙田不止一次地表达了他对普通劳动者的好感。"让我们瞧瞧大地，"蒙田说，"瞧瞧终年伛腰劳作的、既不知道亚里士多德也不知道加图的穷人吧……那才是大自然每天汲取坚强和忍耐的范例的源泉，那要比我们在学堂里埋头研究的范例更纯洁，更明显。"（第三卷，第十二章）按照蒙田的见解，正是应该在劳动者的命运中去寻找生活智慧的实例和浑朴自然、毫不矫揉造作的美德的典范。

蒙田在《随笔集》中经常发挥的美学见解也渗透着与此一脉相通的倾向。这一点必须分三方面来探讨。首先这是蒙田与标新立异、雕琢的斗争，对彼得拉克风格的诗作的浮华和模式化的谴责（第二卷，第十章），以及他对法国文学中追求高雅的苗头的否定（蒙田的美学见解再次证实，西方许多学者企图将蒙田说成是巴洛克风格文学的最鲜明、最典型的代表之一，是何等的武断）。蒙田本人始终坚持朴素无华的文风，在他的语言中形式绝不是目的本身。这种富有表现力的、充满内在力量的语言的典范，蒙田是在来自民间的人的语言中发现的。他曾特意指出："我所爱的语言，这是毫不雕饰的、朴素的语言，写在纸上和嘴里说的都一样；它生动、犀利、简洁、洗练，既不细腻也不柔滑，而是刚劲且又粗犷的……它不乏味，只是难以把握；因为它丝毫不假浮华，而自由奔放，不拘一格，大胆泼辣……理所当然，这既不是学究的语言，也不是讼师的语言，而多半是士兵的语言。"（第一卷，第二十六章）

其次，蒙田给予民间诗歌极高的评价，这也是十分值得注意的。"民间的、纯粹歌颂大自然的诗，"他写道，"具有纯朴优美的特点，因此毫不逊色于借助艺术手段臻于完美的诗歌的基本魅力，加斯科尼情歌和不拘章法、

甚至没有文字记载的民歌便证实了这一点。"(第一卷,第五十四章)最后,《随笔集》中不止一处将喜剧性与悲剧性作比较,也是耐人寻味的。在这里,蒙田更重视喜剧性,认为它更接近他的人生态度,因为他始终将内心的平衡和精神的安宁奉为理想。

《随笔集》的文体是不可多得独具一格的。蒙田不爱拘泥于预先确立的固定计划,他更爱随着思路自由发挥,追求一种自由的、没有任何一点理性色彩的结构。吸引他的绝非无懈可击地处理复合长句,而是通过语调和韵律结构都灵活多变的句流自由地表露思想。蒙田的风格反映出他向往冲破约束,向往个人的精神自由,那也正是思想家的一大特点。《随笔集》的语汇之丰富是值得注意的,它接近日常口语的风格,融汇了不少民间谚语,显得精确、具体和形象化。

276·

《随笔集》对哲学界思想的进一步发展产生了巨大的影响。弗朗西斯·培根即步了蒙田的后尘。十七世纪法国不少自由思想者是蒙田的追随者,而他们的活动又成为连接《随笔集》的创作者及接受这位文艺复兴时代哲学家的许多思想的十八世纪法国启蒙运动者的中间环节。

与此同时,蒙田的作品是十六世纪法国文艺复兴思想最鲜明的体现之一,为文学本身的发展留下不可磨灭的痕迹。蒙田的思想滋养了莎士比亚和莫里哀、勒尼埃和拉封丹的创作。《随笔集》促进了一系列新的文学体裁和政论体裁的形成。在《随笔集》的影响下不仅产生了论说文的体裁,没有蒙田十七世纪法国道德问题文学的繁荣便不可思议。蒙田影响的痕迹甚至在启蒙时代的法国中篇小说中也可以发现。而《随笔集》中蕴含的心理分析艺术,则影响了法国古典主义代表的创作,其中悲剧作家如高乃依、拉辛,散文作家如帕斯卡尔、德·拉法耶特夫人。

蒙田的《随笔集》很快在法国之外,首先是在英国,获得了声誉。到十八世纪,蒙田的这部著作被译成俄文。普希金高度评价了《随笔集》在发展法国文化中所起的作用。赫尔岑对蒙田的创作活动及其历史意义作了如下精辟的评价:"在法国……早在笛卡尔之前对事物便形成了一种独特的、实际上是哲学的观念,它不具科学的外形,没有公之于众的理论,绝不屈从任何抽象的学说或者任何权威——而是一种自由的观念,这建立在日常生活、独立思考和对所经历的事件有所剖析的基础上,部分还建立在对古代作家的理解和长期潜心研究的基础上;这种观念开始单纯地直面生活,从中汲取材料和忠告;它看上去肤浅,因为它直白、富有人性和光明磊落……蒙田的观念起着巨大的影响;这种影响后来在伏尔泰及百科全书派的思想中得到了发展。"

12. 阿格里帕·多比涅及十六世纪新教诗歌

在法国文艺复兴时代的文学中新教诗歌占有特殊的地位。十六世纪的天主教文学未必能够作为一种独特的艺术流派划分出来，因为它带有过多的“装饰”性质，履行着狭隘的宗教功能，或者因为这一位或那一位诗人的天主教信仰并不是他的创作生涯中的关键因素，所以在很大程度上仅能作为他的诗歌的非文学的评价标准（如在龙萨、杜倍雷、贝洛的创作中便是如此）。

新教文学是个比较广阔的概念，一些起纯粹实用主义功能的作品，如加尔文的《基督教原理》或者泰奥多尔·德·贝兹的散文，当然也包括在内，然而，它毕竟代表着文艺复兴运动中文学艺术发展中的一定的方向。新教徒的诗歌既具有自己的问题的范畴，也具有自己独特的诗学。

新教诗人并未联结成为一种如七星社诗人那样的文学流派，可是，新教徒的诗歌在主题、形象、风格、整体格调上都有着明显可感的统一性。这种统一性是与加尔文宗的宗教信条的实质以及新教的独特的人生观有着联系的。这种人生观带有悲剧的色彩，充满着矛盾，蕴含着无法达到和谐状态的必然。新教徒一方面是罪人（在上帝面前），另一方面是虔诚的教徒（真正信仰的传播者）；他单独与上帝对话（因为没有中介的忏悔，是新教仪式的基本形式），同时又和教友一起履行在异端面前捍卫自己信仰的共同的布道任务；他消极，因为按照加尔文的学说，尘世的祸福和人的命运是预先注定的定数，受苦受难是得天独厚的标志，是对新教信仰的真理性的确认，同时，对一个新教徒来说，排挤和迫害又是促使其积极反抗施暴者，即反抗定数的动力。

新教徒内心世界的矛盾，突出地表现在对人的理性的潜力的理解上，他们的理解是与文艺复兴的总的精神相对立的。加尔文的学说不是折中地区分理性范畴和信仰范畴。对加尔文主义者来说，人的理性无疑阻碍着内心与上帝全无隔阂的对话，因此，人渴求知识，渴求理解周围的世界，都与信仰、与天意发生矛盾。加尔文关于人的渺小和人的本性向恶的思想，是与文艺复兴总的人文主义热情、文艺复兴对人的理性和业绩的崇拜背道而驰的。“凡是历史伟人身上令人激赏的那些品德的超自然的价值，其实都一文不值”，加尔文在《基督教原理》一书的法文版中这样写道，而他那篇将人文主义所珍重的品质均列为罪愆的檄文《论诱惑》于1550年的发表，则明确意味着宗教改革派的精神趋向已与文艺复兴的人文主义理念公开发生矛盾。新教作家们也很清楚地意识到加尔文宗的信条与文艺复兴的个人英雄

主义之间的这一分歧。因此，在他们的创作中人的向往与神的意志总是无法协调的音律才如此的顽强。这种内心状态在西蒙·古拉尔(1548—1628)的十四行诗《我逃避……》中表现得最为明确，这首诗结尾的几行是这样的："爱着自己，我便不爱上帝，所以我痛恨自己(失去了神灵智慧的头脑，我是一个迷途的奴隶)。哦，上帝啊，来到我的身边，指破迷津吧！"

新教徒人生观中的这一根本性矛盾在很大程度上可以解释，为什么正是在新教徒的诗歌中最鲜明地反映出后期文艺复兴的危机，反映出在七星社早期作品中体现得如此充分、如此崇高的那些理想失落后的痛苦。这也便是为什么尽管最闻名的新教徒诗人都受到这一学派的诗学和创作实践的影响，新教徒的诗歌中却以如此富有戏剧性的凝练的形式凸显出对人文主义的理想与生活的历史现实之间的矛盾的意识。此外，热情卫护受迫害的信仰的作家们所身处的生活环境也是产生这种人生观的深刻根源——阿格里帕·多比涅自十三岁起即在亨利·纳瓦尔军队里作战，雅克·孔司当斯参加过所有反天主教联盟、反亨利三世的战役；让·德·斯蓬德多次坐过天主教联盟的牢房；还有许多其他新教诗人(加罗斯、加利亚尔)都与自己这一世纪的血腥历史有过直接的接触，亲身体验到崇高思想与历史为他们铸造的现实命运的不可统一。新教诗人的命运都不游离于历史事件之外，因此，具体的历史如此有力地渗透进他们的诗作，影响所及甚至包括《圣经》译文这类体裁。

自马罗开始，无论天主教诗人还是新教诗人，都不止一次地译过赞美诗。不过，新教诗人如加罗斯(1570)、让·德·斯篷特(1586)、萨洛蒙·塞尔通(1585)、孔司当斯以及阿·多比涅等人的译作具有一种共同的特色。新教徒按理应该绝对忠实于《圣经》原文，然而在翻译赞美诗时，他们对待原作却比天主教翻译家自由得多。这里问题在于他们二者对待《圣经》这部经典的态度有着本质的区别。对于新教诗人，《圣经》体现着富有生命力的、积极的传统，一种精神现实，其中《圣经》译文与现实之间的时间差距已经消磨殆尽，因此，他们不认为赋予译文以个人的、当代具体的色彩是一种亵渎。如赞美诗《神的众子啊……》(第29首)和《耶和华啊，我从深处向你求告》(第130首)的译文即给孔司当斯提供了机会，让他趁此描述法国西部新教徒所遭受的不幸，呼吁和平，祈求拯救他的同道。第一百三十七首赞美诗——《我们曾在巴比伦的河边坐下》——在萨洛蒙·塞尔通(1550—1614)的笔下变成了一首描绘内讧的政治性长诗，揭露带给法国人民破产和死亡的悲剧制造者罪行的檄文。

由赞美诗衍变而来的诗体，成了新教抒情诗的一种重要体裁。最好的例子可数特奥多尔·德·贝兹的《基督教徒读八首大卫的诗有感》(1581年

发表，详见《瑞士文学》有关章节）和阿·多比涅以赞美诗为蓝本的诗集《读诗篇有感》，前者抒情的主要主题是历史和社会的现实，而后者的内容则是诗人对同时代人的悲剧命运的哲理性思索。

新教徒的诗歌至少在外表上并不违背七星社的传统。虽然这些诗作基本上脱胎于《圣经》的题材、风格和精神，但其中的《圣经》故事常同古希腊罗马文学中为大家熟知的形象混杂并存。新教诗人与七星社还有一共通之处，即一股创造出真正的民族诗歌的热望始终激励着他们。此外，他们创作的主题和体裁都十分广泛。不过，七星社的某些具有本质意义的诗学原则，在新教诗歌中毕竟发生了明显的变异。

譬如在雅克·孔司当斯（1547—1621）的诗作中，这一点显露得相当清楚。诗人出生于加斯科尼，是亨利·德·纳瓦尔的近臣，历经宗教战争的各个阶段，亨利·德·纳瓦尔改宗天主教之后，他又随新国王参与朝政。孔司当斯最初的抒情诗作汇集成《永恒的爱情集》[①]（1567），是新教诗歌中名噪一时的现象。诗集共有三十七首诗，其中二十七首是十四行诗，它们与七星社以爱情为主题的十四行诗仅形似而已。 ·278

诗集中首先引人瞩目的是由十二首十四行诗构成的诗组的标题——《死亡、痛苦和泪水十四行诗》。这标题仿佛预示了不仅孔司当斯一人的抒情爱情诗而且所有新教诗人的爱情抒情诗都蕴含的悲剧情调和公民激情。实质上，这一诗组中爱情诗成了备受迫害的诗人们的一支悲歌。孔司当斯在这些诗歌中使用了许多宗教战争事件所产生的形象：爱情的痛苦被比作新教徒难以躲避的酷刑，离愁别恨则被比作蒙难囚犯在其中备受煎熬的牢房等等。孔司当斯爱用的词汇——血、死亡、酷刑、死罪、流亡、痛苦等等——所包含的绝非象征的意义，如同爱情诗中常见的那样，给孔司当斯的诗蒙上一层乖戾、阴暗的色彩。孔司当斯的诗歌的阴暗、凄惨还反映在他对大自然的感受中。在《永恒的爱情集》中没有恬静和谐的画面；诗集中作为背景的景色是暴风雨，狂飙，轰然倒下的树干和岩石，溢出岸壁的洪水。新教诗人与文艺复兴时代的许多人文主义者不同，不以为周围的世界永恒不灭。他们的人生观渗透着《启示录》的精神。孔司当斯笔下的大自然，他所抒发的对现实世界的感受，也都散发着世界末日来临的气息。

在他的诗的世界里几乎看不见光亮明朗的大自然画面。对于这位新教诗人来说，现实仅是人们暂时栖息之地而已。这也说明为什么新教诗歌仿

---

① 诗集的题名建立在作者的姓氏（Constans）的加斯科尼发音同“constance”一字的巧合上；“coustance”意即永恒，新教徒奉之为最高尚的美德。龙萨在一首致玛丽的诗作（1584年修改稿）中故意添入一句“我爱多变”，暗示反对新教以人性不变为原则的对人的观念。——译注

佛一开始便偏爱那些强调生活现象之虚无缥缈的形象和风格，偏爱强烈的对照、过量的比喻，偏爱现实与非现实成分别出心裁的糅合，偏爱同一部作品范围内各种不同风格流派的交叉，偏爱夸张的语气——总而言之，偏爱以后对巴洛克文学起决定性作用的那些诗的形式。在这方面，让·德·斯蓬德（1557—1595）的诗也是十分具有典型意义的，在他的诗歌中，人生犹如一场噩梦的主题[①]成为决定他的作品的抒情结构的中心主题。他那直至1597年方才出版的《神秘的黄昏诗抄》和《死亡十四行诗》渗透着深感探寻永恒与心灵和谐之无望的情调。在斯蓬德的笔下，巴洛克的多变、流动、瞬息即逝等象征性的形象其实是一种手段，用来表达人的内心世界的紧张、不和谐，以及抒情的"我"的悲剧命运的普遍性、共通性。这种世界与个人之间的悲剧性的不和谐，在他的一首十四行诗中发出了最强音：

> 世界、肉体，任性的安琪儿，
> 都起来反对我，一步步将我逼向毁灭，
> 他们的无穷法力，他们的虚假的美，
> 哦，上帝啊，在诱惑、动摇我，推我陷入深渊。

真实的悲剧性激情，对人在尘世的命运深含哲理性的意识和深刻的艺术表现，是斯蓬德的诗歌的两大特点。他笔下的形象很少成为玩弄辞藻、追求高雅华丽风格的形式上的借口，而那是十六世纪仿古派诗歌所固有的特点。

文艺复兴到了后期，法国文学中明显出现一些在许多方面迥然不同的风格流派，但它们有时奇妙地融汇在同一个作家的创作中，如龙萨的古典主义风格的《致爱伦娜十四行诗》，或如德波尔特以及卡特琳·德·雷兹的"绿色沙龙"和德·维尔卢瓦侯爵夫人沙龙的诗人们（在某种程度上他们是十七世纪贵族文学的鼻祖）的风格细腻的仿古主义。恰在这个时期，新教诗歌达到了繁荣阶段。以总体而论，新教徒的诗歌在诗学和风格上都比较单一。他们所依据的是七星社的宣言中和龙萨的政治抒情诗及哲理性抒情诗中所确立的诗作的公民意识，首先是诗人的崇高使命的观念，并且按照自己的见解去付诸实现。诗人应是预言者，应是同胞们的导师，应该保护他人免入歧途，并向他们揭示大自然和宇宙间的奥秘——这种诗歌创作观念十分强烈地激励着新教徒诗人萨吕斯特·杜巴尔塔斯和阿格里帕·多比

279·

① 这一主题虽然还不太明显但早已在雅克·塔于罗的《对话录》以及他在1555年间创作的诗篇、若阿基姆·杜倍雷于1558年发表的题名为《梦》的诗集和艾蒂安·若岱尔的爱情抒情诗中出现过了。——译注

涅。杜倍雷在《保卫》中所留下的、龙萨在他的《法兰西亚德》中试图实现但未成功的那个遗愿——为法国诗歌创作出一部史诗般的长诗——由这些诗人去完成,绝不是偶然的。

早在1551至1552年间,泰奥多尔·德·贝兹在《亚伯兰的祭祀》一剧的序言中即写道,诗歌应该让人听见取自《圣经》并为新教徒的火热信仰所发扬光大的崇高题材。杜巴尔塔斯(1544—1590)的《创世周》充分地实现了这种意图。

这部诗作的前身是杜巴尔塔斯早期的两部史诗式的长诗——《信仰的凯旋》(1572)、《禹狄特》(1573),这两部作品不很成功,也未在法国诗歌中留下明显的痕迹;《创世周》于1579年发表,立即赢得了公认,当然,与其说在法国国内,还不如说在法国国外赢得了公认,先是德国、英国,接着意大利和西班牙陆续译出了这部长诗。

《创世周》的题材取自《创世纪》。第一部分即《第一周》分成七章,也即七天,讲述创造世界的经过,不过,根据描述的次序和细节来看,这一部分显然受着一些教会长老对《旧约》诠释的影响(该撒利亚的巴西尔的《六日》、安弗罗西·德·梅迪奥朗的《旧约》编译本等),又显然包含着阅读古希腊罗马作家以及同时代作家作品后所获得的大量印象。

《第二周》中每"一天"必由四首诗组成,但这一部分未曾终稿。它的内容是关于"世界的童年"的故事:亚当和夏娃在伊甸园的生活,他们陷于罪恶并被逐出天堂的始末,该隐杀死亚伯等等。

杜巴尔塔斯的《创世周》,第一眼看去仿佛是一部以长诗形式撰写的规模恢宏的百科全书。杜巴尔塔斯比任何一位新教诗人更尊重"学术性诗歌"的理论。龙萨在《法兰西亚德》的序言中坚持认为,真正的诗人应该"有时是哲学家,有时又是医学家、植物学家、解剖学家、法学家"。杜巴尔塔斯完全赞同这种文艺复兴时代的对诗人和诗歌求全责备的衡量标准。他坚定地表示过,诗人身负揭示"造物这部巨著"的奥秘的使命,在他的长诗中将呈现周围世界的一切现象和事物,有人也有植物、动物,有陆地和海洋,也有天空和地下的矿藏、天体的运行和历史的进程。莫里斯·塞弗的《小宇宙》、巴依夫的《流星群》、龙萨的哲理性的颂歌,对杜巴尔塔斯这一构思的实现起了不小的作用。《创世周》堪称自古今学者、哲学家、作家著述中汲取的各种不同知识的集成。它可以作为文艺复兴时代科学思维的相当完美的证明。不过,长诗中科学知识过于庞杂,自然界、动植物界的现象也罗列过多,因而长诗具有明显的描述性,有时几乎是在列举科学的真理。莫里斯的《小宇宙》、龙萨的《颂歌集》(1555—1556)的核心思想是人和人在世界上的生存。杜巴尔塔斯的富有宗教色彩的醒世史诗与它们不同,它的核心

是造物主的形象。因此，描述宇宙的和谐、协调、丰富多彩，并不是出自文艺复兴时期探究宇宙奥秘的那种激情，而是出自对造物主的智慧的顶礼膜拜，而文艺复兴时期诗人们所固有的富有生气和诗意的人生观也让位于劝世的狂热了。因为杜巴尔塔斯抱着宗教观念对待世界和人，决心以此与七星社的泛神论对立，所以他写道，在长诗中他力求“使自己的笔摆脱肉体和罪恶”，并且向上苍祈祷，让他的言语“不流露半点人的欲念”。然而，杜巴尔塔斯想摒弃的“有罪的”泛神论却干扰着他的这种超凡脱俗的道德追求的实现。

尽管这部史诗体小说充溢着冗长的现象罗列，堆砌大量叠韵、比拟、双关语的“雄辩奇才”式的仿古的雕饰的语言，恰如大片惊涛骇浪中的一座座岛屿一样，长诗中也显露出一些真正的抒情段落。创世的每一天都由作者的抒情旁白开始或者结束。譬如，长诗中“第二日”对天的描述便以酷似龙萨的《天的颂诗》的诗句结束；而“第三日”则以对地的赞歌——“我荣耀你，哦，滋长五谷的地啊”——开始。干瘪的劝善在这里让位于对大自然的美的抒情的感受。在《第一周》中可以划分出恋歌和以七星社诗人风格所写下的时论。而在“第七日”的出色的引子（对此歌德曾撰文赞叹过）中则明显地流露出对宇宙的诗意的感受；引子中俯视众生的上帝，如凡人一般眼见地上万物欣欣向荣，耳闻大自然的喧嚣热闹，闻着花草的气息，欣喜万分地观赏着自己的创造——大地，像艺术家欣赏自己的一件杰作一样。

280 ·

《创世周》的作者也未能始终如一地实现他那想以《圣经》故事与古希腊罗马神话对立的意图。在长诗中古希腊罗马的神祇常常与《旧约》的人物混杂在一起，使杜巴尔塔斯的长诗中出现了常见的文艺复兴时期的诗的世界。

然而，诗人的个性，他的宗教和政治的好恶，现实历史的特征，在《创世周》中均很少出现。这证明杜巴尔塔斯诗作中素有的公民热情已经衰退，也证明他有意回避时代的悲剧冲突。长诗结构上的一定的思辨性，劝世的而非抒情的激情，必然成为作品的思想核心，破坏长诗的史诗体的统一，使长诗分散为一些孤立的片段。《创世周》的风格结构糅合着仿古倾向和维别尔指出的“以后成为巴洛克文学的某些变种的特征”的风格特点。在此还必须指出，杜巴尔塔斯具有比一般新教徒诗歌更浓厚的贵族气息。他孜孜以求沙龙文学的高雅和宫廷的趣味，虽然诗人在《第二周》的引子中将自己的创作与宫廷诗人的“纤弱的诗歌”加以鲜明的区别。

然而，杜巴尔塔斯试图借《圣经》的题材创作一部史诗式的长诗，对世界和民族的文学传统毕竟起了具有本质意义的影响。托·塔索的《创世纪七日》和《耶路撒冷的征服》、弥尔顿的《失乐园》，甚至歌德的《浮士德》中的个

别场面，都是佐证。诗的构思之宏伟，形象的包罗万象和奕奕神采，《创世周》中精彩片段的文字的庄严辉煌，也引起十九世纪以及二十世纪诗人们的注目：在雨果的《历代传说》、洛特雷阿蒙的诗歌、克洛代尔的《分成两半的正午》及其颂歌中都可以发现杜巴尔塔斯诗作和诗学的影响的痕迹。

如果说在杜巴尔塔斯的长诗中现实历史并不构成作者思想的对象，那么，泰奥多尔·阿格里帕·多比涅（1552—1630）的诗作首先是悲剧时代的悲剧性文献。

"如果在一个人身上可以体现出整个时代的话，那么，多比涅便是他那个时代的活的体现。他那个时代的兴趣、好恶、美德、信仰、偏见、思维方式——所有这一切都在他的身上找到了表现的最高形式"，十九世纪批评家圣勃夫这样评论自己的同胞：多亏他的评论，阿格里帕·多比涅的文学遗产才仿佛重新被发掘出来获得了新生。

阿格里帕·多比涅生于1552年2月8日，他的故乡是法国西部一个名叫圣摩利的小城镇，父亲是市法院法官，信奉新教的让·多比涅。他的生活自幼便与宗教战争酿成的悲剧联系在一起。在昂布瓦兹被绞死或砍下头颅的新教徒的尸体旁边，八岁的多比涅向他的父亲起誓将至死捍卫教友们的事业。自二十岁起一直到著名的《应为巴黎祈祷》的发表，他始终是未来国王的亲密战友和心腹。多比涅因亨利·德·纳瓦尔的改宗十分痛心，给后者写去一封义愤填膺的信；他还拒绝了孔司当斯劝他与亨利言归于好重返宫廷的建议。宗教战争绵延了八年，法国悲剧持续了十三年——多比涅也义无反顾地为"真正的信仰"——对他来说便是新教——效忠了这么多年。

多比涅受的是纯粹新教的教育。《圣经》和加尔文的《基督教原理》时常伴随着他。可是，多比涅毕竟是文艺复兴的名副其实的产儿，有一股强烈的博古通今的渴望。科学、哲学、文学批评、军事艺术、诗歌、教育学、历史——人类知识的各种领域他都涉猎过并在自己的创作中加以反映。不过，多比涅学习这些知识并不是在幽静的古堡内，也不是在与同窗愉快交谈之际，而是在军事战斗的间隙。他的一生不曾有过安定和恬静，而且服从于完全另外一种节奏——戎马生涯的节奏。他的缪斯，如他自己在早期一首诗中所写的那样，始终"含着忧伤、士兵的汗味、不幸和焦虑"，而他的诗则"散发着弹药、火绒和硫黄的气息"。

阿格里帕·多比涅的最早诗作的创作年代为1570至1573年间，当时他创作了致狄安娜·萨尔维阿蒂十四行诗、颂诗和斯坦司诗，这些诗作后来均收入《春歌集》，直到十九世纪方才问世。在早期诗作中可以明显看到七星社尤其是龙萨的爱情抒情诗的影响。多比涅承袭了杜倍雷的《保卫与

发扬法兰西语言》的原则和龙萨及其弟子的诗作的实践经验。在一首早期颂诗中多比涅写道:“唯有心灵完美,方是完美的诗人,唯有生命包容全部知识和技能,方能领悟一切艺术的真谛。”

281 •

可是,在多比涅的这些早期诗作中已经可以明显感觉到以后在《惨景集》中表现得如此充分的他的那些诗歌特点。在献给狄安娜(龙萨的恋人卡桑德拉的侄女)的、而后汇编成《狄安娜祭文集》的十四行诗中,爱情抒情诗的传统形象——爱的创伤、蚀骨的痛苦、致命的别离、熊熊的烈焰——在多比涅的笔下都获得了完全现实的含义。他是在战斗的熊熊烈焰中写下自己的诗篇的,他和恋人的别离是悲剧性的,因为信仰上的分歧将他们二人永远分离。

《惨景集》手稿第一页 多比涅
日内瓦大学图书馆

富有悲剧色彩的现实经常闯入多比涅的爱情抒情诗。它不仅是比拟、联想、诗的形象的源泉,如同孔司当斯的《永恒的爱情集》中那样,而且与抒情诗中的主人公的内心状态不可分离地联系在一起。譬如第八首十四行诗以如下的话开始:“我,是泥土,被鲜血染红,渗透着敌人的狂暴洒下的血和恐怖”。

多比涅的十四行诗,尤其是他的司坦斯诗,与晚期七星社的诗歌所追求的古典的严谨不同,他们明显地缺乏和谐工整。表达感情更迭时的随意性,节奏的急促,表现深感人生在世是场悲剧时语调的紧张,喜剧的氛围中融入个人的悲剧——所有这一切巴洛克风格的特征都已经容纳在多比涅的第一部诗集中了。

《春歌集》是诗人走向针砭时弊的开端,针砭时弊是新教诗歌普遍所具有的特征。在《狄安娜祭文集》中第五首十四行诗是写给龙萨的,多比涅在其中提到,他的诗歌与时代的悲剧休戚相关,不可能满足于“学术性诗歌”的原则:“我知道,我无法以文绉绉的语言说话,我不再崇尚学识,我也不顾我的诗句是否高尚和足够典雅”。多比涅还提到他不幸无法求得七星社的诗人们梦寐以求的精神与创作之间的和谐一致(第八首十四行诗),因为他

的亚历山大体的诗句中“闯入了战斗的韵律，冲动，愤怒的言语，还有争论”（第五十三首颂诗）。对于多比涅来说，诗歌是人的公民积极性的表现形式之一，是捍卫和确立自己的理想的手段。《惨景集》是这一点的最好证明。

《惨景集》是多比涅献出毕生精力所做的事业，花了他三十九年的工夫（1577—1616）。诗集于1616年宗教争端略见缓和之后方才出版。

多比涅清楚地意识到他的长诗会给十七世纪艺术带来不和谐音，在诗集的序言中他写道：“你们将在这部作品中发现经常显得过于简朴、不及我们这一时代的其余创作精雕细琢的风格。”多比涅为十六世纪诗歌中广泛运用的修辞手段——使用古法兰西语、方言、行话等——作了解释和辩护。同时，多比涅还试图通过回顾比较断定在他的诗作中实现了三类风格的理论，虽然对于《惨景集》显然不适宜作这样的风格分类。

也就是在这篇序言中多比涅简要地叙述了自己作品的内容，他显然担心作品的内涵可能不为人们所理解。他尤其详述了他的作品中所包含的政治评论和宗教评论并不触及一般的同时代人，而仅仅针对一些具体的人士。然而，在转述长诗中篇名为《复仇》和《审判》的最后两部分的内容时，多比涅写道，这两部分“可能因为其中所包含的政治热情而招致攻击，可是，这两部分的目的也便在于唤起这股热情”。接着他指出，他“是将这部作品作为自己的遗言来写的”。这便是为什么《惨景集》除了构思的史诗性之外还带有明显的抒情色彩。多比涅在书中始终以时代的目击者和指控者的身份出现。

·282

长诗的第一卷题名为《灾祸》。书中描绘了因宗教战争而凋敝的王国的一片悲惨景象，叙述了那个“仅是一段悲剧性历史”的时代。

多比涅亲身参加过第八次宗教战争（1585—1589）——一次最长也是对法国和法国人民最具毁灭性的宗教战争，他从中获得的印象构成作品的主要素材。多比涅力求在读者的意识中刻下一幅国家遍地鼠疫和饥馑、绞刑和流血的可怖画面，楔入一个个悲惨的、奄奄一息的形象：法兰西——受苦受难的母亲，她的儿子们正在撕裂她的胸膛；法兰西，犹如一个丧尽元气、两腿患了萎缩症而已经无法支撑硕大躯体的巨人；死神，正喜获丰收；河流，泛着血腥的泡沫，等等。在《灾祸》以至整部长诗中，血淋淋的、惨不忍睹的形象之所以众多，是由多比涅对罪魁祸首而说的那个任务所决定的：

瞧瞧这场悲剧，收敛起你们的兽性吧，
因为你们不是观众，而是这场戏的主角。

在勾勒出一系列法国统治者丑恶形象的第二卷《君主们》中，多比涅的

揭露和政治倾向达到了最强烈鲜明的程度。就讽刺的具体、直言不讳的胆量、揭露强权者的无畏而言，这是法国诗歌中前所未有的现象。

第三卷《黄金法院》与第二卷有着直接的联系，其中描述的是天主教的法官们，他们对落在自己手中的牺牲品施以严刑拷打，或者关在臭名昭著的巴士底城堡里无尽地折磨。

在第四卷《火》中，多比涅起先追述迫害新教徒的历史事实，追述一大批殉教者——捷克的胡斯、在英国遭火焚的安娜·艾斯凯、在葡萄牙被绞死的乌里雅姆·加尔迪内尔，而后转为阐述自己的信仰并热情地为它辩护。

第五卷《剑》将法兰西王国描画成为由上帝降于人世惩罚天主教徒改宗的撒旦的王国。这一卷中重新响起国家和法国人民——"不能明辨善恶、受人愚弄而处于水深火热之中"的愚民——备遭不幸的主旋律。

《惨景集》的最后两卷也即第六卷和第七卷《报应》和《审判》最鲜明地揭示了长诗结构和风格的特点。

《报应》以多比涅的抒情的忏悔开始。作者沉痛地诉说自己的愚钝，自己有时对信仰的动摇，以及他是如何承受动摇和不幸的。多比涅经常中断自己的叙述，而直接去和在他引导下了解他个人的生活经历和他那个时代的历史的读者对话。因此，多比涅成了将《旧约》典故与当代事件联为一个整体的媒介，而读者则仿佛成了他的作品的组成部分。诗人时而力图说服读者，时而力图使读者产生畏惧，时而让读者证实他的正确，作者这样经常地向读者阐发自己的见解，形成了长诗的特殊的、感人肺腑的抒情音律。也正是贯穿《惨景集》全书的抒情笔调使作品具有了统一性，而那是杜巴尔塔斯的《创世周》所缺乏的。我们在《惨景集》中还能够发现许多为杜巴尔塔斯的长诗所固有的风格特征，如形象塑造上的夸张、对比的手法、各种不同风格的别出心裁的结合，所有这些特征都可以在多比涅在作品序言中所提到的那股"政治热情"中找到缘由和依据。

新教信仰中不存在炼狱，也没有上天审判宽容大度之说。在多比涅的《报应》中也没有宽容。为了儆戒尘世的有罪之人，他描绘了上天降落在酿成时代悲剧的罪人身上的酷刑，查理九世陷在恶臭的泥淖里，吃的是橡实、粪便和树根；卡特琳·美第奇被一群恶狗所咬噬；图尔的大主教蓬舍在烈火中受着煎熬（见《火的法院》一章）。多比涅塑造的形象和他的笔调的辛辣夸张，他的长诗的《启示录》式的风格，在《审判》中达到了最强烈的程度。

因此，长诗的抒情的统一，并不是由情节的发展而是由作者坚信新教事业必胜这一基本思想的内涵所形成的；对新教信仰的敌人的激烈揭露贯穿着作品前三卷的始终；第四卷和第五卷与之形成对照，由新教方是正统这一总的思想所联结；第六卷和第七卷则渗透着改宗者生前必遭应有的报应

(《报应》),死后还必遭报应(《审判》)这一虔诚的信念。

同杜巴尔塔斯一样,多比涅在《惨景集》中也借用了《圣经》典故,将它们与古希腊罗马的神话糅合在一起。有时糅合得如此紧密,对同样的人物以他们自己以及与他们性格相符的《圣经》中人物的双重身份来加以刻画。同时,多比涅还将宗教战争描写得犹如特洛伊人的战争,将天主教徒比附于忒耳西忒斯。不过,整部长诗,尤其是最后几卷,显然受《圣经》传统的影响更重。问题不在于大量的段落酷似《圣经》原文,而在于长诗的总的诗的结构。

多比涅本人说过,他为描述自己那个时代的悲惨事件选择了一种新的、"痛苦"的风格。《圣经》所含的悲剧性,比起荷马长诗的史诗般的庄重来,更易为多比涅所接受。多比涅是个新教徒,所以首先感受到《圣经》的总的精神氛围。《启示录》的作者说过:"我巴不得你或冷或热。你既如温水,也不冷也不热,所以我必从我口中把你吐出去。"[①]同《启示录》的作者一样,在多比涅的目光中世界和人都泾渭分明:他将人类分成正义的和非正义的,对立冲突的精神贯穿着长诗的艺术世界。《圣经》的风格——结构上的平行手法,以不同的说法执著地重复同一个思想,说教的语气——在《惨景集》中时常出现,而长诗的诗句有时简直便是赞美诗篇和《旧约》的《先知书》的翻版。

虽然《惨景集》出版于十七世纪,但早在长诗公开发表之前已经广为流传,甚至出现了它的仿作。

十七世纪初问世的新教诗人作品选集(如诗集《志趣相投者的缪斯》,由新教诗人加洛斯于1607年出版)中,受到《春歌集》和《惨景集》的影响是显见的,甚至有逐字逐句借用的现象。杜巴尔塔斯在《第二周》中影射宗教战争事件的若干段落也与《惨景集》有着联系。而1589年问世的《希齐阿达》则证实了天主教诗人怀有接受多比涅的诗作经验的意图。虽然布瓦洛在《论讽刺》(1688)中只字未曾提及《惨景集》,但长诗对十七世纪作家的影响毕竟是无法抹杀的。

出自多比涅手笔的尚有一系列散文作品。他的《费耐斯特男爵冒险记》于1617至1630年间出版,这是法国文学中描写骗子生涯的长篇小说的第一次尝试。这部作品无疑也镌刻着塞万提斯的《堂·吉诃德》的影响。在这里,多比涅想解决一个他认为十分尖锐的关于人的个性的真正价值的问题。长篇小说以宫廷侍臣费耐斯特与乡村贵族埃耐之间的对话的形式写成,意在嘲讽宫廷的风尚。费耐斯特的浅薄和自私虚荣与埃耐深刻的内心

① 见《圣经》、《新约》、《启示录》第三章。——译注

世界成为对比[①]，这明显地表达出多比涅的道德准则。多比涅的这部长篇小说充满着具有十六世纪短篇小说和拉伯雷长篇小说生动活泼的故事情节的遗风，可称为法国的一部杰出的散文作品。另外一部散文作品——《阿格里帕·多比涅传，由他本人为其子女所作》——是多比涅流亡国外时期所创作的。1620年，新教徒起义失败后他不得不逃奔日内瓦，1630年，他被自己的同胞们所遗忘，悄悄地在那里去世。多比涅的回忆录是艺术自传体的光辉典范。同《惨景集》一样，回忆录包含着道德和宗教信仰方面的遗言，那是阿格里帕·多比涅留给他的子女和精神上的盟友的。多比涅在生前还写过一部《世界史》，其中相当大的一部分篇幅写的是法国及其邻国在1552至1612年间所发生的宗教战争。

多比涅的创作是文艺复兴时代诗歌发展到顶峰并孕育着巴洛克艺术阶段所发生的现象之一。多比涅的悲剧缪斯赋予法兰西诗歌以公民抒情诗的崇高的悲壮色彩、诗的思想自由翱翔的力量。这也决定了多比涅的诗作的特殊价值。在弥尔顿的《失乐园》的欢快的梦幻中，在巴尔比埃的《短诗集》的愤懑的揭露中，都可以感觉到多比涅诗作的存在；雨果的《惩罚集》和《历代传奇集》也与《惨景集》有着渊源的关系，而夏·波德莱尔甚至将多比涅长诗中的诗句作为《恶之花》初版本的卷首题辞，在这些诗句中新教诗人坚持认为诗歌有权揭露恶，揭露人间的罪行。连二十世纪的法国诗人为了探索公民诗歌的新意，寻找表达“政治热情”的新形式，也曾回过头去研究多比涅的诗歌。

284·

第七章　英国文学

十四世纪下半叶和十五世纪的文学

英国社会和文化生活领域里进步变革的前提条件早在十四世纪末就已出现，但真正成为现实却十分缓慢。

学术方面的运动最早引人注目。十四世纪上半叶僧侣学者威廉·奥卡姆(1300—1350)发展了一种变相的唯名论。这是哲学中的批判性流派，在欧洲许多大学得到传播，但遇到了来自经院哲学信徒们的顽强抵抗。奥卡姆的学说是唯名论，它竭力要以经验材料为依据，因而导致一种想法，认为自然界存在着某些客观规律。教会费尽心思终于将奥卡姆赶出英格兰，于

① 两个主人公的姓名便包含了这种对立：费耐斯特这个姓氏来自希腊文 phaines Thai，意即“仿佛”，而他的对立面埃耐这个姓氏来自希腊文 einai，意即“是”。——译注

是在欧洲大陆也有了不少奥卡姆的追随者。

批判经院哲学的各种流派不断传播。主教约翰·威克里夫(1320—1384)的活动就在这样的环境中展开了。他计划进行宗教改革,改革的根据是认为要有一个肃清污秽,摆脱对教皇的服从,并且在祈祷时不用拉丁文而采用通行语言的教会。威克里夫和他的追随者进行了《圣经》的翻译工作,他们是英国散文的创始人。威克里夫没有获准进行宗教改革,但他的思想产生了影响并在英格兰和欧洲大陆都得到了拥护。威克里夫在欧洲大陆的继承人是扬·胡斯和圣哲罗姆(布拉格的)。

十四世纪末旧传统和新传统之间的斗争总是与社会斗争的加剧密切相关。约翰·伽威尔(1330—1408)的拉丁语长诗《呼声》,对瓦特·泰勒起义这一事件做出了直接反响。伽威尔出身于富裕的地主家庭,并受过极好的教育。他的长诗是一部巨著,体现了对古典诗歌传统的深刻了解,同时又充满当代生活的问题。

伽威尔运用了传统的梦幻形式。动物和鸟的寓意世界是当时生活中各种现象的拟人化。肯特王国的野猪是起义农民,多嘴的喜鹊是泰勒本人,讽喻性的寓言背景有时使人想起《列那狐的故事》,但与《列那狐的故事》的反封建倾向不同,《呼声》的宗旨不是反对压迫者,过错被归咎于人民,而恶行是撒旦亲自煽动的。作品描绘了因撒旦的阴谋而引起的混乱来临时的情景,描绘了英国社会在旧制度死亡和新制度诞生的痛苦过程中的震颤,描绘了它的危机处境。

伽威尔用拉丁文、法文和英文写作,他是后来英国危机前夜的封建文化的化身。

威廉·兰格伦(约 1330—约 1400 年)的长诗《威廉关于农夫皮尔斯的梦幻》也是按照中世纪传统精神创作的。它也出现于起义之前,并在随后的暴动年代特别流行。鼓动造反的传教士引用长诗,呼吁农民追随自己,瓦特·泰勒的战友、起义的思想领袖保尔·约翰就是其中之一。

兰格伦与伽威尔相比,喜欢采用讽喻和晚期中世纪诗歌的其他典型手法,兰格伦在莫尔文丘陵(这里是英格兰的"正中心")熟睡,他梦见不同阶级和不同状况的人们从身边络绎经过:

> 那里有各色人等:显贵和平民。
> 有人到处游荡,有人辛勤劳作,
> 自古以来就是如此。
> 有人拉犁,翻地,
> 以艰苦的劳动换回面包;

另一些人则抢光他们的财产。

假如用现代语言说，那就是兰格伦想象到了共时性的情景。同时，正如画面中所显示的，他一眼就看见了自己祖国的所有现实情况。假如用现代的话说，特别清晰地显示出来的是一种社会关系的体系。在这种等级制度中，农民的处境最为不利、最为艰难，兰格伦对此洞察秋毫。所有的人总是压迫农民或者享用农民的劳动成果。因此，兰格伦仇视大封建主和教会的神职人员，对商人和手工业者极为不满。

285 · 农夫皮尔斯虽然也希望生活变得好一些，但他惊恐地看着城市里人惯有的投机家的翻手为云、覆手为雨。宗法制劳动者充满宗教虔诚，他们害怕功名心、肉欲、创造精神，而这些特性在新的时代里将会发挥革新的作用。皮尔斯把明理、温顺、节制和良知、中世纪最典型的那种胆怯、谨小慎微作为自己真理的基本教义，而按照莎士比亚笔下的某些角色的观点，谨小慎微将把人造就成懦夫。兰格伦的立场从历史的意义上看并不是进步的，但却与他的社会—文学上的对立面约翰·伽威尔的反动立场形成鲜明的对照，尽管两人都以提心吊胆和否定的态度看待根本性的社会—历史变动的渐渐到来。

马克思指出，十分重要的是将兰格伦的长诗与中世纪向文艺复兴过渡时期的英国文学主要作品进行对比，与乔叟的《坎特伯雷故事集》作对比。[①]在《坎特伯雷故事集》中，就像在乔叟的全部作品中一样，已经出现了对现代生活的另一种态度，形成了另一种描写原则。诚如马克思称呼的那样，优雅的乔叟是中世纪晚期的人，这个时候，人文主义世界观的思潮已经显著地表现出来了。

杰弗雷·乔叟（1340—1400）是宫廷酒类供应商的儿子，国王爱德华三世的儿子的少年随从侍卫。他参加过百年战争，被法军俘虏，在等待赎回的过程中接触到骑士文学，从而丰富了自己的认识。他与一些法国诗人交好，在这些人中间有厄斯塔什德尚，后来对英国同事作过善意的评论。乔叟翻译了《玫瑰传奇》，此书符合他的骑士趣味和侥幸进入显贵圈子的市民的自尊心。在很长一段时间里乔叟作为一名诗人，为达官贵人和他们周围的人创作。但他从用法语写诗（爱德华三世宫廷里还在使用法语）转而采用英语写诗。乔叟敏锐地捕捉到了总的发展方向，以正在诞生的英国文学语言的创始人的身份从事活动。这是一种依靠伦敦方言的英语。在创建新

① 见《马克思恩格斯论艺术》第2卷，中国社会科学出版社1983年，第106页。——译注

的诗段形式和格律形式的同时，在改革语言的同时，乔叟还借助拉丁语和法语诗歌的创作经验来丰富旧的英国诗歌的诗句改革。

乔叟早年最重要的作品是《公爵夫人的书》(1369)，用来纪念兰开斯特公爵冈特的约翰的妻子。在精致的长诗中占主导地位的还是中世纪规范，但其中已经可以看见前文艺复兴倾向的苏醒。这表现在对人的情感的关注，诗人在描写失去自己妻子的骑士的痛苦时就是如此。长诗中的古希腊罗马形象同前文艺复兴时期将古希腊罗马遗产作为某种理想来理解的思想很相似。

后来乔叟熟悉了意大利的生活和艺术，他成为意大利文学在英国的传播者。乔叟翻译了但丁、彼得拉克、薄伽丘，并在自己的诗歌中运用了他们的经验。

在《公爵夫人的书》之后乔叟又创作了讽刺性长诗《声誉之宫》和《百鸟会议》(1382)，嘲笑了议会的活动。乔叟借百鸟互相攻讦之口描写了政治斗争，封建主义的那种内斗在其中已经初露端倪，它终于将英格兰带到了十五世纪的动乱——红白玫瑰战争。

乔叟的长诗《特洛伊罗斯与克瑞西达》是迈向创作新的艺术珍品和从中世纪公式化讽喻的束缚下解放出来的关键一步。长诗后来成为莎士比亚同名戏剧的来源之一。年轻的薄伽丘的艳情长诗《菲洛斯特拉托》是乔叟的创作来源。在此基础上乔叟创作出一部完全独立的、英国文艺复兴神话性长诗的楷模。乔叟在作品中清晰地表现出高超技巧，创造出许多活生生的性格。必须指出，乔叟长诗里的古希腊罗马主人公是象征性的，他们是诗人同时代的真实的人，是骑士和夫人。与此同时，乔叟善于传达古希腊神话固有的优美。将英国风味与古希腊罗马传统相结合，后来成为直到莎士比亚的《维纳斯和阿多尼斯》的英国文艺复兴时期长诗的一大特点。

伦敦港口关税总管的职位使乔叟有可能多方面地熟悉首都的公务生活习俗，使他有可能汲取不少观察得来的现象，从而塑造出表现在《坎特伯雷故事集》里的那些社会典型。

《坎特伯雷故事集》(1387)是在叙事传统的基础上发展而来的，这一传统在远古渐渐微弱，在十三至十四世纪的文学中又越来越执著而顽强地显露出来。属于此类的有意大利短篇小说、系列讽刺童话、《罗马业绩》、《七贤者》和其他富有教育意义的故事集。在十四世纪，选自不同作者和不同文献的情节，已经结合在完全个人的框架之中，这种框架具有新的欧洲现实的具体特征，比如在《十日谈》里，传统的构思体现为一本具有民族形式和民族素材的短篇小说集。乔叟并未尝试把精力花在散文上，对他而言诗歌语言是更习惯的材料，因为英国的文艺散文刚刚诞生。《坎特伯雷故事

· 286

集》里具有民族性的东西是结构框架，即情节发生地的环境：通向坎特伯雷的路边小酒馆和实际上代表了整个英国社会（从封建主到作为乡村英格兰代表人物的大群快乐的手艺人和各色人等）的朝圣人群。朝圣伙伴总共有二十九个人。其中的几乎每一个人（无论如何其中的二十个人是如此），都是当时真实而相当复杂的人物形象。乔叟巧妙地描绘了他们的习惯和服饰、行为风度和语言特征。

乔叟笔下的人物各色各样，他描绘他们时采用的手法也几乎总是各不相同。在写到虔信宗教和勇敢的武士时他的讽刺不无善意，武士温文尔雅，与一群行为粗鲁、咋咋呼呼的平民伙伴混在一起的确显得不合时宜。在写到武士的儿子、一个充满激情的少年时则带有温情。讲到狡猾的管家、吝啬鬼和骗子时，乔叟的心情就变得厌恶了，他以讥笑的口吻讲述仪表堂堂的商人和手艺人，他们非常富有，能够在旅途中雇佣称心的厨子。他没有掩盖船手的贪婪，谁也不知他究竟是海员还是海盗，此类人物是百年战争时期英国的深刻典型。乔叟在描绘衣着褴褛、骑一匹羸马的农民，乡村牧师和酷爱读书的牛津大学学者的形象时怀着敬重，没有粗俗的细节。牧师的生活合乎教规，是自己教区贫穷教友的忠实朋友。乔叟以最大的敬意看待不堪重负的庄稼汉和此时帮助他人的牧师。乔叟作为前文艺复兴时期有文化的市民阶层的典型代表怀着责备和惊恐的心情批评了为自己的权利而发动起义的农民。他觉得他们是捣乱分子，暴动农民来到伦敦使他感受到强烈的震撼。



《坎特伯雷故事集》之一页 版画 乔叟 1484年 威廉·卡克斯顿出版 威斯敏斯特

乔叟的讽刺才能在谈到僧侣和富得流油的宗教界时充分地展示出来。这些家伙痛恨诗人，而诗人也不惜笔墨绘声绘色地刻画他们。虚伪、卖身投靠、不学无术、层出不穷的恶行，这就是《坎特伯雷故事集》中宗教界的特点。乔叟发展了中世纪文学的反教权主义倾向，同时将它提高到一个新的水准：他指出了僧侣们的道德败坏，他认为这是一小撮靠牺牲社会而生存的寄生虫。也许女修道院院长是个例外，乔叟对她的嘲笑是温情的：她看样子是贞洁的，她佩戴的胸针上刻着“爱战胜一切”。

乔叟笔下的文学肖像因其多面性而令人惊叹，各色各样的特点和特征结合在一起，但它们又创造出一个完整的人的印象。比如来自巴斯城的织布妇的肖像就非常具体和幽默：

巴斯的织布妇雄赳赳地骑在马上，
和他闲聊，
但一个太太挤在她前面
到教堂去，——
她因勃然发怒的傲慢把宽容和善行——
抛在脑后。
脸蛋绯红而漂亮。
她是一个令人羡慕的妻子。
有过五个丈夫，
再加上少女时的一批吵闹男友。

有时候细节非常显眼，仿佛成为特别富有深意的核心内容，比如在磨坊主、骗子和撒谎者的描写中，一些令人厌恶的细节特别醒目。当乔叟需要用细节来描写他所痛恨的出卖赎罪券的人时，幽默、温厚而略带粗鲁的语调就立刻改变了： · 287

他的双眼，就像野兔，闪出亮光。
身上没有一根毛发，
面颊光滑、泛黄，像一块肥皂。
他像是一匹阉马，或是牝马，
虽然似乎没什么可以吹嘘，
但他却像绵羊咩咩叫。

读者在“总序”和他从朝香客那里听来的各个故事里总可听到每个讲故

事人娓娓道来的细节。武士按照骑士诗学叙述了一个古老的情节,它使人想起长篇骑士小说和短叙事诗;木匠讲述了一个可笑而淫秽的故事,完全合乎猥亵的市民民间创作的口味。故事总是表露出某一个朝香客的兴趣和好感。这样就可以使角色达到个性化,从而解决从内部刻画人物的任务。乔叟在现代欧洲文学中被称为"现实主义之父",这当然首先指他的描写艺术。我们有理由谈论的正是作为创作方法的文艺复兴现实主义的早期形式,它不仅指真实地概括地描绘人并将一定的社会现象典型化,而且指反映发生在社会和人身上的变化。乔叟创造的肖像画廊里所描绘的那种英国社会,是处于运动和发展之中的社会。这已经不是参与百年战争的老英国了,而是过渡时期的社会。封建制度虽然还有力量,但已陈腐过时。在这个社会里,从事新的、与日益发展的城市生活有关的职业的人们明显占据了大多数。乔叟不仅批判地描绘了旧的正在消失的阶层,而且批判地描绘了凶恶、贪婪地追逐暴利的商人、磨坊主、船长、管家。另一方面,他怀着同情描述了农民、手艺人、学者——一个劳动的、然而善于娱乐和享受生活的英国。与《威廉关于农夫皮尔斯的梦幻》相比,乔叟直接揭露封建制度的热情相当低,而且农民的形象也不如在兰格伦笔下所占的地位那样重要。可是乔叟的主人公更加生动,英国生活的总体概念也更加真实和清醒。未来不属于基督教理想的鼓吹者,而属于务实、精力充沛、激情洋溢的人,虽然他们(乔叟明白这一点)与乔叟笔下的农民和乡村牧师相比,其可敬度和美德要差得多。

在大多数情况下,这些故事的情节是现实的。在许多情况下出现在读者面前的十四世纪英国生活的场景和情节颇似后来的英国细密画,这种艺术结构多样,其典型做法是将日常生活的方面与足资借鉴的方面融为一体,通常再穿插进幽默;而幽默在很大程度上也是乔叟的特点。

《坎特伯雷故事集》是十四世纪英国生活的百科全书,它指示出通向新的和尚未明朗的未来的道路,同时它又是当时诗学体裁的百科全书。乔叟利用了骑士中篇小说、描写日常生活的短篇小说、短叙事诗、法勃利奥(短篇故事诗),以及因加入骑士冒险诗歌的滑稽仿作的各种成分而变得复杂起来的民间巴拉达(叙事谣曲),他还利用了教诲性的韵文故事。

与传统体裁一起还形成了新的体裁,例如僧侣讲述的"小型悲剧"、有教育意义的小型历史读物,它们与前文艺复兴的主题已经有了明显的联系。《坎特伯雷故事集》的修辞和诗歌创作手段的多样性也与丰富的体裁相匹配。乔叟的诗学才能在这本书里展露无遗,同时也展示了作者的高超诗学素养,他不仅依靠本民族的传统,而且依靠他从十四世纪意大利文学中可以汲取的所有东西,直至彼得拉克的十四行诗,还包括从法国抒情诗中吸

取的东西。《坎特伯雷故事集》里包含着新的英国诗歌的基础，新的英国诗歌毫无疑问地凭借了当时欧洲进步诗歌的创作经验和各种民族传统。

十五世纪英国文学的进程是一个五光十色的万花筒。骑士文学在达官贵人圈子里依然受到推崇。但这种小说越来越多地以散文故事的形式出现，冒险、消遣或骑士的劝世主题在其中提到了首位，成为新生贵族的某种优雅风度的教科书式的作品。新贵族充实了因红白玫瑰战争而人数减少的封建主队伍。这种骑士文学越来越频繁地面向不懂法国式英语，而比较喜欢用本土英语的读者和听众；大为流行的还有对听众而言更本土的、源自诺曼底以前的、盎格鲁撒克逊史诗成分的情节。

应当牢记，新型的文化不仅在城堡和宫廷里发展，而且在住着很多绅士、有各种团体和行会的城市里发展，在摆脱了修道院学校旧形式的英国大学里甚至在农村里发展。城市的行会能够组织愉快而且艺术内容丰富的节庆活动。封建压迫在十五世纪变得更加软弱无力，而新的奴役形式——资本主义——刚刚来到城市和农村。财产状况和地位各异的市民们开始认识到自身的作用。寻求城市帮助和经常向城市献媚取宠的国王们也促进了这种趋势。 · 288

新的大学生活，新的书籍，与其他国家不断加强和加深的联系，翻译技巧的提高（这给英国读者提供了各种知识和艺术的越来越新鲜的资料），在建筑和日常生活领域里出现的新趣味，所有这一切都巩固了新事物对旧事物的胜利。对英国本土的新概念也产生了，对英国的新的理解来自于人民所掌握的对历史经验的评价。

这种新的概念在例如文人僧侣约翰·卡普格雷夫（1393—1464）的《英格兰编年史》中有明确表达。卡普格雷夫采用了中世纪文学的惯用体裁，但已经不是把国家的历史描写成国王的历史了。卡普格雷夫批判地看待折磨着十五世纪英国的内讧，极力给予它全面的评价，而不是站在金雀花王朝的任何一派的立场上。他的评判是严厉的，他代表正在形成的英国民族发言。

一本名为《英国政治手册》（1436）的书具有相当重要的思想意义。这是为英国商人制订的独特的韵文规则。顺便指出，其中提到："首先我们要成为大海的主宰，让它保护我们，就像城墙保卫它里面的城市。"英国商人十五世纪就渴望成为"大海的主宰"，在这些人中间，类似《约翰·曼德维尔爵士航海及旅行记》之类的书籍享有广泛的声誉，它译自法文，是根据从古希腊罗马地理学家和历史学家到皮亚诺·卡皮尼的著作精心编纂而成。约翰·曼德维尔（一种说法是，这个笔名背后的真实身份是一位来自列日的医生让·波罗达特）用各种异域王国的神奇宝藏图景来诱惑读者，刺激商

人和冒险家们的胃口，这些人的典型在英国已经形成。

英国文化的新精神也反映在威廉·卡克斯顿(1421—1491)的令人惊叹的活动中。他是英国书籍印刷业的创始人。书籍出版业的行家里手和改革者卡克斯顿曾长期在尼德兰学习，他来到英国后建立起几家印刷厂，由他自己和学生掌管。他见多识广，实施了非常宏伟的印刷出版计划。在他出版的书籍清单中，除了卷帙浩繁的宗教内容的书籍外，还有骑士小说和古希腊罗马作家的译作、旅行书、象棋比赛指南、各种各样的参考资料。这是早期人文主义的百科全书，通过它可以追寻到人文主义的矛盾：它与中世纪教权主义学说的联系和它的前进意向。卡克斯顿在自己的企业周围建立了一所学校，培养流行语和非流行语的翻译者。十六至十七世纪英国作家多方面的渊博知识，令诸如许多研究莎士比亚的学者惊讶不已，这在很多情况下应当归功于从十五世纪开始越来越精细的翻译技巧，这已经成为整个英国出版物的重要特征。

在卡克斯顿出版的书籍中有一本《坎特伯雷故事集》，附有许多符合原本精神的精美插图。乔叟因此被确定为典范，也因此被公认为英国新文学之父，这一文学尽管不紧不慢，然而却已经坚定地为自己开辟了道路。前文艺复兴精神渗透于卡克斯顿的出版物中，也体现在新型细密画中，伟大的书籍出版家很喜欢用细密画装饰自己的图书。

同样的前文艺复兴精神以不同的面目出现在卡克斯顿喜欢印行的另一本由骑士马洛礼写作的《亚瑟王之死》(1485)中。卡克斯顿亲自准备手稿付印，他对手稿进行整理、分章、拟定标题。

托马斯·马洛礼(约1417—1471年)也是这个转折时期的引人注目的人物。他生平中许多地方仍然模糊。但有一点是清楚的，即马洛礼出身于一个古老的家道中落的显贵家族，大概属于诺曼底家族。他经历过很多苦难，精于军事和各种骑士“知识”，具有真正的诗人气质和明哲的艺术家的准确眼力。

《亚瑟王之死》(创作于1460—1470年间)外表上可能使人产生印象，认为它是一部改作，是读过有关荣耀的国王和他的骑士们的无数小说和传说，并钟情于神奇的骑士侠义精神的天才诗人的一次转述。马洛礼经常引用“法国书籍”，从中汲取自己小说的材料。因此很难否认他对累积到十五世纪为止法国和英国生活中关于亚瑟王主题的各种作品的依傍。但这不是转述更不是翻译某本关于亚瑟王的法文小说，而是有着深刻创新的作品，尽管它依据了不少众所周知的史料。《亚瑟王之死》非常详尽地叙述了传奇的不列颠君主怎样在自己的麾下聚集起一支不列颠军队，圆桌会议上怎样结拜兄弟，只收纳完全符合理想侠义精神的人加盟。在马洛礼的作品

289·

里，就像在杰弗里（蒙默思的）那里一样，亚瑟王成为欧洲的君主。但马洛礼构想出来的骑士乌托邦由于完全现实的原因而瓦解破灭。它毁于封建内乱。不久前的圆桌会议兄弟现在相互残杀，而从中渔利的则是那些强横者和独裁者，直到亚瑟王平定和惩罚他们为止。

这个作品与十二至十三世纪的骑士小说的明显而根本的区别不仅在于《亚瑟王之死》的文体是优美的散文而不是诗体，而且在于小说的整个世界是一个沉浸于过去的世界。骑士社会以某种距离显示出来。距离感、历史感（当然是无意识的），而不是史诗的情感提示马洛礼和他的读者想到的主要不是一度曾经有过圆桌会议，而是它再也不会出现，想到的是骑士精神的黄金时代是独特的，它已经一去不可复返。这是一个创新的特点，它类似文艺复兴艺术中正在产生的关于前景的概念。

《亚瑟王之死》对历史运动的时代定位同样是一个并不简单的问题，研究者对此各有各的说法。这个问题也被版本考订和生平研究而搞得更加复杂。一直存在并在相当程度上继续存在着“马洛礼之谜”。顺便指出，与其他类似情况相同，这说明了与赫赫有名的“莎士比亚问题”同类的问题都比较流行。对莎士比亚和马洛礼而言，这个问题有两个方面值得注意，首先它们同出一源，都产生于瓦尔维克伯爵领地，其次它们都得到流行，但是，它们并没有唤起人们对主人公传记的特别兴趣。历来声名显赫的《亚瑟王之死》只有到我们的时代才真正获得研究。人人只知其名不知其人真相的托马斯·马洛礼爵士直到上个世纪[①]末才与一个具体人物挂起钩来，到本世纪才发现了他的这本书的手稿，这提供了十分具体的依据来判别《亚瑟王之死》的作者的立场。

马洛礼这本书的优点是丰富的形象性和完全按本来面貌那样表现的骑士风采。尽管具有非同寻常的内在骚动不安，马洛礼的世界总体上是封闭的，圆桌会议以外应有的任何东西似乎都是不存在的。骑士们可以恋爱，可以仇恨，可以保持对责任和友谊的忠诚，可以背叛，可以宽恕，可以杀戮，马洛礼栩栩如生地描绘着这一切，直到将他们按骑士精神表现得淋漓尽致，无以复加。并且，呈现在我们面前的不是温情脉脉的骑士风度，而是真实的、几乎只从事屠杀的骑士精神。竞技比武和战斗的冲突一件接一件。《亚瑟王之死》是骑士精神的哀歌，是真正中世纪骑士精神的哀歌。

尽管乔叟、卡普格雷夫和马洛礼之间存在许多差异，但把英格兰祖国当做一个大家庭而热爱的感情使他们很相近，在这个家庭里学者、市民诗人、

① 指十九世纪。——译注



《亚瑟王之死》的插图 马洛礼 1485年 威廉·卡克斯顿出版

僧侣和骑士冒险家势必要共同生活。爱国主义情感正在产生，它虽然还背负着等级观念，然而却强健并卓有成效。

290· 同时可以看出，英国文艺复兴运动的社会根源有多么复杂。在它的酝酿过程中发挥积极作用的不仅有来自民间或市民阶层中的人们，而且有知识渊博的贵族的特定圈子里的代表人物，马洛礼就属于这个圈子。他们给英国前文艺复兴文化（随后是文艺复兴文化）增添了有文化素养的骑士精神的那种色彩，这在十六世纪文学的许多伟大作品的人物，直至莎士比亚的那些优雅的达官贵人身上就能感觉得到（这些人往往是莎士比亚作品的主人公）。社会学家将英国文学的这条线索与逐渐增强的所谓"新贵族"，即绅士的作用联系在一起。莎士比亚非常了解马洛礼，后者提供的实例说明，这是一个与英国中世纪文化的某些传统相联系的更为复杂的现象。

十四世纪，特别是十五世纪英国文学中出类拔萃的现象是民歌，包括巴拉达（叙事谣曲）。叙事谣曲在英格兰和苏格兰显然出现于相当遥远的年代。十四至十五世纪之交是它作为口头文学，随后作为书面文学最风行的体裁之一而形成的时期。叙事谣曲在英格兰和苏格兰诗歌中就像在斯堪的那维亚国家的诗歌中一样，是抒情—叙事诗歌，情节机智，感情洋溢。叙事谣曲最完美地展现出英国人民，首先是农民的诗歌天才。农民几个世纪以来在争取自己权利的起义和不断的斗争中获得了历史经验。叙事谣曲吸收

了活的历史材料，特别是发生在苏格兰和英格兰封建主之间的边境战争，还采用了有影响的悲剧性或富有教益的重大事件，以及古代的史诗传说。

民间叙事谣曲按照自己的方式，用农民的观点讲述英国的历史、平民百姓多年来反对封建体系的斗争悲剧。尽管类似的主题在西欧其他国家的诗歌中也时有所见，但十四至十五世纪，任何地方都没有像英国那样产生出如此多英雄主义的、反封建的叙事谣曲作品集。其发展的顶峰是罗宾汉叙事谣曲。

在考察罗宾汉叙事谣曲的起源时，形成了两种相互排斥的观点。一种观点认为叙事谣曲年代较远，其中反映的是十二至十三世纪的事件。而另一种观点认为，这里说的正是农民经常起义的骚动不安的十四世纪的产物。它强调指出，人们最早了解罗宾汉叙事谣曲是在1370年，当时正好是瓦特·泰勒起义的前夜，兰格伦就已经知道罗宾汉。第二种观点似乎理由更充足，当然，罗宾汉叙事谣曲中夹杂着许多更早时期同类作品的余波也不是没有可能。这可以解释为什么在许多情况下罗宾汉以诺曼底贵族的反对者的面貌出现，以及他为什么会被有诺曼底血统的修女出卖而遇害。但最根本的问题在于，我们在罗宾汉叙事谣曲中看到了英国生活的广阔画面，在其背景之上用大胆而真实的笔触描绘了十四至十五世纪英国诗歌中真正的人民英雄——罗宾汉和他的战友们、与他一起隐藏在茂密幽深的舍伍德森林中的勇敢伙伴，他们在绿林里逍遥自在，封建主及其走狗根本无法找到他们的藏身之处。

十五世纪末或十五至十六世纪之交已经存在两组罗宾汉叙事谣曲，彼此有很多相似之处。这就是《罗宾汉功绩短歌》和《罗宾汉功绩歌》。它们产生的历史、它们的相互关系、叙事谣曲汇成系列的过程仍然是学术研究的对象。在前文艺复兴和文艺复兴第一阶段之交，英国文学中已经有了民间诗歌的伟大作品，有了描绘英国农民生活和斗争的抒情叙事性画卷。

罗宾汉叙事谣曲系列按照中世纪晚期许多叙事作品固有的原则编撰而成。这是一段段诗歌情节的组合，这些情节集中在一个结构框架内，在这种场合里框架的作用是完成关于罗宾汉及其勇士们的一个基础情节。他们也是叙事谣曲的主要剧中人物。

可以想象罗宾汉是自耕农，十四至十五世纪的自由农民，他们积极参加战争和起义，他们在百年战争的疆场上厮杀，使英国获胜，他们是瓦特·泰勒起义的堡垒，然后他们是英国历史上诸多伟大事件的必然参与者——从摧毁无敌舰队到1640年革命。自耕农罗宾汉遭到地方封建政权的不公道迫害，他富有魅力、勇敢、快乐，而最主要的他是一个公正的人。因此他成为和他同样无畏的背叛者队伍的首领。

罗宾汉的一个朋友是小约翰，这是一个噱称，这样称呼是因为他身高马291·大；另一个朋友是快活僧侣杜克老兄，他喜欢舍伍德森林的兄弟情谊胜过喜欢修道院的规矩，这使人想起拉伯雷小说中的让；罗宾汉的忠实朋友是居无定所的行吟诗人，此外还有许多其他朋友。罗宾汉还有心上人，那就是农家女梅莉恩，这是一个天真、忠诚、快乐、年轻的农家女子的富有诗意的形象。

罗宾汉的起源还有另外一些说法。人们甚至说他真名似乎叫罗伯特·菲茨·乌特，是亨廷顿伯爵，生活于十二世纪。同时必须注意到较晚发表的叙事谣曲。在当时，书面刊印的作品仅仅提到歌唱罗宾汉的一些谣曲（而同时曾经存在过的关于伦道夫的系列谣曲已经失传）。从乔叟到莎士比亚，作家们部分运用叙事谣曲，进行改编，但毕竟不是复制。叙事谣曲活在口头传说中，只有到十七世纪才产生了个别谣曲的出版物。托马斯·珀西的集子《英诗辑古》(1765)所依据的手稿同样已经属于十八世纪中叶。借助这部集子叙事谣曲获得了广泛的文学声誉。约瑟夫·里特松详细地校订了珀西的记录，并于1784年发表了自己的叙事谣曲诗集，而弗朗西斯·詹姆斯·蔡尔德的工作则已经是十九世纪末的事情了①。因此，必须注意不可避免地沉积在叙事谣曲原文上的模仿风格。

但是在所有的不同说法中毕竟存在着共同的特点，它们构成“光荣的罗宾汉”及其好小伙们的共同面貌。罗宾汉的朋友们生活得很艰苦，但亲如兄弟，他们有自己亲手制订以及周围农村德高望重的农民参与制订的公正法则。在舍伍德森林庇护下出现了理想的农民社会的形象，十四世纪农民的一个绿色乌托邦。如果说英国骑士诗歌里有充满神秘和意外事件的童话般的波罗谢利阿纳森林，那么英国人民也创造出掩护和解救人们的属于自己的森林形象。十四至十五世纪真实的封建的英格兰——凶恶的王家官员（郡守、怯弱的勋爵老爷等等）与舍伍德村社格格不入。罗宾汉与他的好小伙们领导了反对这个英格兰的斗争。这一斗争获得了胜利，罗宾汉以自己的机智、力量和勇气，在所到之处都战胜了敌人。对罗宾汉不可追捕和不怕伤害的信念如此牢固，以至于流传最广的版本将他的死归咎于叛变，是有人变节，而不是敌人更加强大。

对罗宾汉的敌人没有运用史诗般心平气和的态度来加以描绘。叙事谣曲在描写这些仇视人民的强权者和寄生虫时不惜赋予其反面特征。罗宾汉叙事谣曲的相当重要的艺术性和特点就是满腔激情的谴责。由此激起了蓬

---

① 他编辑出版了《英格兰和苏格兰民谣》一书。——译注。

勃于英格兰的社会斗争的激情。罗宾汉谣曲尽管有十分清晰的反封建倾向，却宽恕了王权。就像瓦特·泰勒以及其他许多农民运动领袖一样，罗宾汉从思想上说是君主的忠实臣民。

系列谣曲在诗歌形象和诗学手段上是统一的。同时，每一篇单独的谣曲又都是完整的作品。各种形象因其生活素材的丰富而令人惊讶（罗宾汉及其弓箭手的类型就是如此），而作为谣曲特点的视觉形象则准确到了几乎不需要添加色彩的程度。罗宾汉谣曲的情感异常丰富。这里既有炽热的仇恨，又有无情的嘲弄，有好斗精神，又有勃发的英雄主义，有发自内心的幽默，还有抒情的悲伤。这些情绪结合为一个统一的体系，在英国文学中增添了不可重复的和崭新的、情感热烈的色调。

叙事谣曲诗学的共同特点是一种趋势，它证明了在文艺复兴现实主义形成的过程中，英国的民间艺术发挥了积极的作用。这一趋势不仅表现在挑选冲突和塑造角色方面，而且表现在罗宾汉组诗的共同原则上。此前的叙事谣曲通常歌咏特定的历史事件，难怪中世纪英国谣曲本身的特点就是那些诸如构成骑士谣曲《查维狩猎》、《奥特贝里战役》基础的史诗情节。而罗宾汉组诗则聚焦于一个英雄人物，他具有确定的性格，而不单是各种抽象的史诗美德。这是一组由人民对一个人的兴趣凝聚而成的作品，这个人具有比《圣经》抽象形象农人彼得清晰得多的个性特征。在将他们进行比较的时候，不得不指出罗宾汉形象中反映了多么丰富的十四至十五世纪的社会经验。

十五世纪中叶英国人文主义文化突破了宗教阶层的范围。伍斯特伯爵约翰·提普脱弗特（1427—1470）脱颖而出，引起意大利文艺复兴时期有学识的公爵们的注意。他在牛津大学的朋友是意大利人文主义者瓜里诺（维罗纳的）的学生罗伯特·弗莱明，也许还有威廉·格雷；在帕多瓦（他在那里听过公民权利的讲座）的朋友是人文主义者加列奥托·马尔齐奥和约翰·弗利，后者曾做过他的秘书。约翰·提普脱弗特是瓜里诺学校里的第一位英国人，一个非宗教人士。他学习用西塞罗的文体写作，并把他的《论老年》和《论友谊》翻译成英文，还翻译了恺撒作品中涉及不列颠的段落。提普脱弗特翻译的西塞罗作品于1481年由卡克斯顿出版。提普脱弗特在意大利旅行期间收藏了一批拉丁文和希腊文手稿。他从帕多瓦给牛津大学寄去了许多书和一封信，他在信中表达了关于改进人文主义学科教学的想法。提普脱弗特丰富的手稿藏品与格洛斯特的藏书一起，为英国从事拉丁文和希腊文古典作品的严肃研究创造了条件。 ·292

在十五世纪的最后几十年里，希腊学者安德罗尼科·卡利斯特和格奥尔基·格尔莫尼、君士坦丁堡的希腊人谢尔博普罗斯，都曾在英国任教。

最后一位还给学生寄去了风行一时的伽扎·费奥多尔的文法书。希腊语知识为英国人开辟了新的道路。希腊文化在相当大程度上改变了人文主义者对古希腊罗马时代的观念。经院哲学家诠释下的那个亚里士多德被柏拉图取而代之,虚构的希腊悲剧和未经中世纪改编曲解的荷马,震撼了英国人的智慧和想象力。英国人文主义者近乎几个世纪的努力没有落空。到十五世纪末为止,他们自己也从意大利人文主义者的学生变成了导师。伊拉斯谟(鹿特丹的)曾向他们寻求帮助。

伊拉斯谟在1499年首次访问英格兰期间提及了牛津的著名学者,他写道:"在我听朋友科利特侃侃而谈的时候,我觉得好像柏拉图亲自对我讲述。谁不为格罗辛教学的完美体系欣喜若狂?谁能比利纳克尔的见解更敏锐、更精细和更深刻?谁比托马斯·莫尔天生更友爱、更温柔、更令人惬意?"

十六世纪文学

1. 托马斯·莫尔

英国文艺复兴时期最伟大的思想家托马斯·莫尔(1478—1535)诞生于一个法学家的家庭,他的父亲学识丰厚,接受过王家的骑士称号。当托马斯从圣安东尼学校毕业以后,父亲按照十五世纪通行的做法,将他送到大主教和王国大法官莫顿家中接受教育。1492年,这位大法官决定让自己的培养对象进牛津大学深造。莫尔的父亲不愿支持儿子学习希腊哲学和文学,并拒绝给他援助。大学生活的贫困锻炼了莫尔的性格,培养了他近乎禁欲主义的清心寡欲,他一直没有改变过这种性格,甚至在他成为国家最重要人物时也是如此。尽管讨厌法学,莫尔还是因父亲的坚决主张读完了纽因和林肯因这两所高等法律学校。年轻的莫尔在人生道路上徘徊于何去何从,他阅读教父学,到笛卡尔派的修道院里生活,几乎准备接受神职,此时他阅读了约翰·弗朗切斯科·米兰多拉撰写的人文主义者皮科·德拉·米兰多拉的传记(莫尔将它译成英文)和皮科的著作。这些著作中给予莫尔最大影响的是《论人的尊严》,这是真正的文艺复兴信仰的象征。莫尔所接受的意大利人文主义者关于人的无限创造可能性的思想,关于人的个性的价值和独特性的思想,是与路德关于人缺乏自由意志和每个人的命运有注定结局的学说不相容的。这些思想形成了莫尔对宗教改革的否定态度。皮科的一句话成为莫尔一生的座右铭:"不安于平庸,要拼命追求出类拔萃。"

1504年莫尔被选入国会。从政治生涯的第一步开始,莫尔就显示出自己是一个不愿与权力妥协的无私无畏的人。他第一次为此付出代价是因为他发表演说号召拒绝国王把财政拨款用于私人开支。亨利七世死后,莫尔做了伦敦助理行政官。在1509年以前他做过律师,担任过福尔尼瓦尔因法律学校的讲演人。民事法庭的职务使莫尔有机会密切接触英国社会各阶级和各阶层的生活。公正与无私使他博得了同胞的热爱。

莫尔将自己的全部空余时间都献给了他钟情的事业——文学。青年时期他主要创作诗歌,编写喜剧。1509年,莫尔与再度访问英国、住在他家里的伊拉斯谟(鹿特丹的)一起,翻译了卢奇安的对话作品(与英国朋友的长时间对话激发这位荷兰人文主义者创作了《愚人颂》)。 ·293

莫尔于1509—1519年间创作了各种主题的短诗(关于人生短暂、航海、幸运、医生、渔夫、星相家等)。诗歌主题涉及英国生活中吝啬的主教、人文主义者以及作者个人生活中的某些事件,比如有一首嘲讽性二行诗这样写道:

一个汉子,丢了妻子,急忙又去找许门[①]——

有位水手,翻船之后,再度扬帆要出海。



托马斯·莫尔的肖像 汉斯·荷尔拜因(小)
1527年 纽约 私人藏品

莫尔对日常生活的文学速写、机智嘲笑的诗篇和哲理格言同样很成功。写给自己孩子的诗篇,写给第一个妻子的墓志铭和描写自己十六岁时爱上一位名叫伊丽莎白的姑娘的弥漫着忧郁气氛的长诗,都渗透着真正的抒情风格。他与这位姑娘的人生之路分叉了,过了四分之一世纪,他们再次相遇,

① 希腊神话中的婚姻之神。——译注

294· 尽管在莫尔记忆中保留着的十四岁少女的面容与在他面前已显得衰老的妇人大为不同，他心中仍重新爆发出昔日纯洁的爱情，但他俩命中注定再次分离。献给伊丽莎白的诗是英国人文主义时期相当优秀的拉丁文抒情作品。

莫尔年轻时听大臣莫顿讲过理查三世短暂而悲惨的统治时期的故事。理查杀死了自己的侄子、爱德华四世之子，夺取了王位，随后就在与未来的国王、都铎王朝的亨利七世的交战中阵亡。亨利七世结束了国内战争并采用两种玫瑰（白玫瑰和红玫瑰）作为自己的族徽。莫尔大量运用莫顿和自己的父亲约翰的回忆，于 1513 年开始创作理查三世的传记。他写作时充满反专制的激情，起初用拉丁文写，后来用英语写。值得注意的是，莫尔喜欢的作品之一是普卢塔克的《希腊罗马名人比较列传》，他根据原文阅读这本书。尽管莫尔的《理查三世》到 1641 年才公开出版，这部作品给予英国历史编纂学后来的发展最有力的影响。莫尔死后不久，该书部分内容即被爱德华·霍尔的编年史采用和发表，并由此被转用于拉斐尔·霍林舍德的《英国编年史》，还成为莎士比亚同名悲剧的主要素材，该剧赢得同时代人的极大欢迎。莎士比亚笔下的加冕恶棍的形象尽管从历史上看不完全可信，却有很多特点与莫尔的理查三世相似。

1510 年，莫尔启动了主要著作《乌托邦》的写作。莫尔生活在地理大发现时代：十六世纪的人类世界急剧改观，地图上陆续出现新的土地和新的人民。于是托马斯·莫尔把他创造的完美文明模型设置在茫茫大海中的一个重新发现的海岛上。他起初写两个部分，描绘了乌托邦国人民的幸福和繁荣昌盛，然后他开始了对话。对话构成一个总框架，参与其中的是作者本人，枢机主教莫顿，莫尔和伊拉斯谟的保护人、荷兰人文主义者彼得·贾尔斯，最后还有地理大发现时期完全合情合理的人物形象、经验丰富的旅行家拉斐尔·希斯拉德，故事以他的名义讲述。莫尔为了有最强的说服力，在小说的框架里加入了自己生活中的真正事实，比如，贾尔斯介绍他与参加亚美利哥·韦斯普奇探险队的拉斐尔·希斯拉德相识。莫尔的确在 1515 年随外交使团到过布吕赫，在那里结交了彼得·贾尔斯，还访问了安特卫普。他第四次到西半球旅行（1503）期间，韦斯普奇船队里的几名水手在巴西登陆是有历史依据并被文件所证实的。莫尔于 1511—1516 年间写下了《关于最完美的国家制度和乌托邦新岛的既有益又有趣的金书》。因此，希斯拉德从南美海岸向西方到达大洋中某处乌托邦岛屿的漫游历程，预示了环球航行的可能性，四年后（1520）麦哲伦首次完成了这样的航行。在莫尔活着的时候还很少有英国的国务活动家懂得发现新世界对于国家经济和整个欧洲的意义。

莫尔的书给人以很强烈的印象，故事讲得如此确凿可信，以致许多读者相信真的有一个“新乌托邦岛国”。其中的一位英国教士甚至要求作者协助他到乌托邦国去主持主教讲坛。虽然莫尔在书名和人名上已经强调了乌托邦居民所处地方和所有习俗的虚构性。国名本身是个普通名词，由希腊文的否定语气词“ou”和名词“topos”（地方）合成，因此该词的意思是“乌有之乡”。

莫尔的社会实验是“从反面”构想的。他的完美社会体制模型的每一个细节都不可分割地与当时的问题相联系。莫尔的所有正面解答都不是无的放矢的空想，它们是长期深思熟虑、观察和国务活动经验的结果。莫尔的建设性思想（它影响了欧洲几个世纪的进步社会思想）的力量、莫尔的天才的社会预见力，直接来自于他对社会冲突原因的透彻洞悉。莫尔认为这些原因中首要和最重要的是私有制，它孕育出“少数人的贪得无厌”、大多数人“悲惨的贫穷和困苦”，以及“少数人无视公众的阔绰”。其次，他认为非常危险的是对劳动的鄙视和存在一支懒汉和寄生虫大军，他们由贵族、贵族家庭和难以计数的家仆、军人、僧侣、教士组成。《乌托邦》的作者怀着悲痛讲述了英国农业的衰败，讲述了农民因产生金钱关系而导致的破产和贫困化结果。“在只有私有制、一切以金钱衡量的地方，大概任何时候都不会有正常的国家事务”，莫尔的这些坚定话语写于金钱的力量和权势日益膨胀之时。法学家莫尔对不去查明催生罪行的原因并消除这些原因，而采用死刑来惩罚盗窃和流浪的法律进行了指责，认为这是无法理解的残酷行为。

莫尔是他当时现实环境的仔细观察者，他清楚地明白“贫困和受压迫使决断力迟钝、养成忍耐并剥夺了被压迫者反抗的高尚精神”。该书第一部分的对话表现的似乎是自己与自己的争论——一个向往实现大胆的社会改造方案的人文主义者，与一个站在十六世纪初真正现实的坚实基础上的政治家的争论。由此我们听到了悲伤的感叹：“我还要不要向一群聋子宣教？”

欧洲和英国的“羊吃人”[①]的腥风血雨的混乱过去以后，读者们来到了幸福的海岛上，那里没有私有制和贫困，所有人无例外都参加劳动，根本没有宗教纷争。全体居民都从事生产劳动，因此创造共同财富只需要每天劳动六小时。乌托邦居民的日常生活简朴而合理，他们不知道钱为何物，依照共产主义“按需分配”的原则进行分配。农业劳动是所有人光荣的义务。乌托邦居民生活在大家庭里，为了防止和滋生私有财产的观念，住的是一

① 这里指的是“圈地”运动，英国对农民的剥夺，地主在农民的土地上大量放养绵羊，用以出售羊毛。——译注



乌托邦岛全景
巴塞尔版《乌托邦》中的版画 1563年

座座设施完备的大房子，仅供他们长期使用，但不能占为己有。全体居民在公共饭厅用膳，因为在岛上现有劳动分工的情况下，把时间花费在管理个人家务上将是不合理的。少年男女一起接受教育，特别具有天赋的则不从事手工业和农业，而教他们各门科学。

在乌托邦国最令人惊奇的是社会制度最彻底的民主。这里不存在脑力劳动和体力劳动之间不可逾越的鸿沟。在一天短暂的劳动之后，所有的人都愿意参加教育讲座和把自己的空余时间花费在益智功课上。而且，假如有某个工人以极大的热忱投身于这些功课，他可以成为学者，而没有显示潜力的脑力劳动工作者则转做手工艺者。

乌托邦居民的道德是与禁欲主义极端不相容的：人的幸福在于为共同利益劳动和个人愉快的合理交替，在于全体公民个性的和谐发展。这种对每个人个性的最伟大价值和不可替代性的承认使莫尔与皮科·德拉·米兰多拉很相似。岛上禁止死刑，居民们努力避免战争中无谓的牺牲。为了保护公民的生命，他们贡献出自己积蓄的黄金并竭尽全力和平地解决与邻邦的冲突。

乌托邦居民越出自己的国界只是为了捍卫沦为外来侵略牺牲品的同盟者，或者当岛上居民过多时，为了占据相邻地区无人居住的土地。在这些情况下他们求助于支付巨款聘请雇佣兵。但当敌人进攻乌托邦时，所有能够拿起武器的公民，无论男女都急忙起而捍卫祖国。为了对此做好准备，青年男女一直进行专门的体操和军事训练。

296 ·

乌托邦的全体官员（人数很少）被选出担任短期职务，因此管理公共事务的职责是由最具资格和最受尊敬的劳动者轮流担任的。终身当选的只有国王，他的穿着和日常生活几乎与常人无异。最严厉的惩罚是用来为那些挑起宗教问题争论的人准备的。乌托邦居民富有最宽容的宗教精神，在他

们那里自古以来"宗教不曾指责过任何人有罪"。他们只承认不可知的唯一神的最高权力,但同时也容忍各种象征和解释。从中应当看出那些把文艺复兴时期欧洲最优秀的学者团结在一起的观点!

在乌托邦居民的国家里,占统治地位的社会关系形式相当简单,甚至相当古老,然而他们也了解例如屠宰和筑路等这样艰辛和肮脏的劳动问题。在古希腊罗马时代的乌托邦里,比如在柏拉图的乌托邦里,这个问题是在奴隶制社会结构的经验范围内解决的,自然而没有过度的劳累。莫尔同样也引入了奴隶,但在这个问题上与柏拉图仅仅在表面上相似。在莫尔那里奴隶制度的实质从根本上有别于古希腊罗马,人们用奴役代替了对罪犯的死刑惩罚。莫尔认为"处罚罪行比处罚人本身更好",这使罪犯有可能通过劳动补偿和救赎自己的罪行。马克思高度评价作为政治家的莫尔的深邃洞察,认为莫尔的《乌托邦》对英国经济状况的分析具有典范的意义。[①]

《乌托邦》第一版(1516)由彼得·贾尔斯监制出版,含有错误。第二版在巴黎出版,同样没有作者的参与。第四版(1518年11月)最为重要,由著名的巴塞尔印刷商弗罗本出版,莫尔应伊拉斯谟之请为这个印本重新审查了第一版的文字并作了重要的修改和订正。

莫尔在祖国和国外的声望不断增长,他两度外交出使的成功引起了亨利八世的注意并把他"延揽"进宫廷。莫尔起初讨厌与王室打交道,伊拉斯谟在给乌尔利希·冯·胡登的信中写道:"因为他总是特别仇恨暴政,而非常喜爱平等"。

从1521年起,莫尔不断得到提拔。1521年,莫尔成为出色的财政大臣,获得了骑士金链。1523年,国王提名莫尔为下议院议长,然后成为兰开斯特公爵领地大臣,最后,在枢机主教沃尔西于1529年失宠以后,亨利八世任命莫尔做了英国大法官。伊拉斯谟写道,"假如执政者让莫尔这样的人领导他们的负责官员,则是国家的大幸"。履行国务职责令莫尔精神高度紧张。1532年莫尔辞去了大法官这一国王之下第一人的职务,变成一个受到猜疑的个人。查理五世皇帝听到莫尔辞职的消息时说,假如换了他是无论何时都不会放弃这样的大臣的。

莫尔去职的原因之一是不赞同国王对宗教改革运动的新政策。莫尔和伊拉斯谟一样,并不同情宗教改革运动并反对路德和新教国王发动的宗教战争。同时,罗马和伺机没收教会大量财产的专制的亨利八世之间的冲突也在不断扩大。1533年,教皇克雷芒七世不同意国王与阿拉贡的卡特琳离

① 《马克思恩格斯全集》第23卷,人民出版社1972年,第804—805页。——译注

婚，亨利八世仿效德意志新教诸侯，宣布自己是教会的首脑并要求宗教界宣誓效忠。惊慌失措的英国主教，除了约翰·费舍尔一人之外，全都匆忙宣誓效忠。可是莫尔不愿承认国王是教会首领，他认为与罗马断绝关系将使专制政体更加肆无忌惮，因而拒绝在宣布亨利八世为英国教会最高首领的新法令上宣誓签字。

1534 年 4 月 17 日，理查德·克伦威尔爵士，未来护国主的曾祖父和新的国务秘书的侄子，逮捕了莫尔并将他囚禁于伦敦塔。

莫尔被关押在非常恶劣的环境里，受到不公正的审问，但这无法摧毁他的意志。莫尔在监狱中写信给熟悉的神甫说："我不能改变自己的观点"。

297· 国王试图让莫尔屈从，特许莫尔心爱的长女玛格利特来见他，希望她说服父亲签署新的法令。莫尔仍然坚贞不屈。1535 年 7 月 5 日莫尔写下最后一封给玛格利特的信。翌日，他在伦敦塔庭院里被处死。

莫尔在死刑面前保持了尊严，他和刽子手开着玩笑。在人民的记忆里莫尔始终是一位公正的法官，是受压迫和被排挤者的保护人。

十六世纪下半叶的英国文化是在专制政体巩固的条件下发展的，是在封建天主教的欧洲与它的反对者之间的残酷搏杀中发展的。1588 年，英国与西班牙的长期角逐以无敌舰队的覆灭而告结束。无敌舰队是西班牙人为镇压英国新教而派出的庞大舰队。经历了严酷的考验，英国获得了巩固并变得比以往任何时期都更加强大。人民在这几个月里已经显示出他们的能力，而且看来他们也感觉到了自己的力量。这也表现在 1590 至 1600 年间城市底层群众和农民的许多行动中。城市手工业者的多次起义，在外省策动的农民战争，成为伊丽莎白统治时期最后几十年的代表性现象。

这一切都加剧了王权与国会的纷争。贵族中反对独裁的在野党已经形成。天主教阴谋家渐渐抬头，他们中间不乏权贵和富豪。统治集团则报之以建立特务组织，用来迫害那些对君主制度有危险的人物，还将原本不那么残酷的针对穷人和流民的法律变得更加严厉。

国内的文学生活也受到严密的监视，首当其冲的是戏剧，它当时经历了前所未有的繁荣时期。注意到如下事实十分重要：随着专制制度的反动，无论是官方的英国国教会，还是清教徒和其他教派（他们在英国社会里发展起来并以各色各样的口号把那些对君主制度及其政策不满的人团结在自己的周围）也加强了自己对戏剧和整个进步文化的压制。

世俗文化也在这个时期继续蓬勃壮大。人文主义学者当然人数并不多，但人文主义的开放的世界感受成为整个时代的财富。

2. 诗歌

从模仿走向竞争和同步发展——这就是文艺复兴时期英国诗歌演化的轨迹。当时的人已经评价过这一过程。在普登汉姆兄弟的《英国诗歌艺术》(1589)中已经叙述:“在亨利八世统治的下半期,出现了宫廷诗人之间的新的团结,他们的领袖是托马斯·怀亚特和亨利·萨里伯爵。他们到意大利旅行期间领略到那里的意大利诗歌格律和风格的高度魅力。他们仔细修饰我们粗糙和未经洗练的诗歌,并使英国诗歌告别了早先的那种状况”。

英国诗歌从前曾达到过乔叟创作那样的高度,但必须注意,在乔叟之后几乎长达半个世纪的时间里,诗歌创作平平,不仅没有发展,而且丧失了乔叟已经取得的许多成就。乔叟成功地将英国诗律规则和意大利—法国的诗律规则和谐结合。英国的不谙声音悦耳的头韵诗句在乔叟笔下开始服从古典诗格。事实上乔叟在英国诗法中进行了音节声调的改革。他使英国诗歌习惯于准确的或“华丽”的韵脚,这种韵脚按英国方式称为“皇家”韵脚。但甚至在乔叟笔下这种扩展到整部《坎特伯雷故事集》的“华丽”韵脚有时也显得有些做作,特别是因为在英国语言中经常遇到词汇写法和读音之间的差别。在乔叟以后,已经不去克服这些困难了。英国的整个“诗歌产业”总体上并不协调。这段时期里所创作的大量诗歌还是符合乔叟本人给类似诗句所下的定义。他称那些诗句是“下贱的”①(打油诗、拙劣的诗),也许这里指的是狗的步伐不稳。这是一些完全没有节律的诗句,或者虽然有韵脚,但节律极为不协。这种押韵散文在英国文学中长期占据着诗歌的位置。此外,越过拙劣诗人直接向乔叟请教也不可能,因为他本人也有许多问题未曾解决。正如《剑桥英国文学史》所说的,英国诗人最大的困难仍然在于“使韵律适应发音”。把英国诗歌的韵律提到新的高度是十六世纪中叶诗人们的任务。

这个任务是由托马斯·怀亚特(1503—1643)和亨利·萨里(1517—1547),同时也是由组成一个诗歌流派的他们的后继者解决的。这个流派类似法国的七星社,只是没有名称。1557年,出版了一本普通的诗集,收入的也是此前已经去世的先师——创始者的诗歌,而且其中之一的萨里是死在断头台上的(伦敦塔,那里也是杀害莫尔的地方),另一位在出狱一年后死去。1557年的集子按其编者的名字称为托忒尔诗集,被认为是英格兰文 ·298

① 字面意思是“狗的”。——译注

艺复兴诗歌的第一本文献。

欧洲新的格律、诗节结构(三行诗、四行诗、回旋曲),最后还有十四行诗,就这样传进了英国。但当然获得改造的不仅是形式方面。诗学思维的整个体系都与当时的生活现实相适应。公民精神变成对个人的颂扬。诗人们歌唱尘世的爱情,把心爱的妇人赞美得天花乱坠,他们面前有彼得拉克赞颂的万古流芳的榜样劳拉。英国的新诗人就像各国的彼得拉克派诗人一样,把恋爱的苦恼与一般的哀愁交融混合,把爱情的喜悦转移到爱国热情中去——不同的情感,甚至彼此远离的情感在同一个解放运动中融汇在一起,从而突破了从前"许可的"的范围。

同时代人理解的文艺复兴诗歌的最显著特点就是对立面的协调、不统一的东西的结合。在文艺复兴时期,这被英国人用一个词 wit(才智、情趣,试比较"知识"、智慧、机智)来表示。它随处运用于散文和戏剧中,但在语言特点很突出的诗歌中,这个概念规定了建立在连续对比、譬喻基础上的诗歌语言结构。这是智慧、语言和同一个词的各种意义的经常不断的游戏;这是奇巧精致,是思想巧计的反映,它有史以来第一次必须将不同种类的精神元素调配在一起。隐喻的发展一枝独秀,它出自寓喻并成为诗学思维的基本原则。

萨里本人在抒情自白《温莎囚禁录》里悲伤地,然而勇敢地与昔日告别。诗人对宫廷生活感到"痛苦"也罢,对"带着镀金镣铐受苦"觉得苦恼也罢,他还是承担着这项工作:骑士的"英勇精神"被宫廷"内情"所取代。

下一个历史阶段是英国文艺复兴兴盛时期,它推出了同时代人称为"诗人中的诗人"的埃德蒙特·斯宾塞(1552?—1599)。与自己的前辈、过渡类型的人不同,斯宾塞从来就是一个"新人"。他是伦敦布商的儿子,由于个人能力得以出人头地。学校毕业以后,特别是随后从剑桥大学毕业以后,他成为莱斯特伯爵的侍从,进入高层,与锡德尼过从甚密。

菲利普·锡德尼(1554—1586)是时代英雄主义的体现。他是一个受过良好教育的人文主义者、国务活动家、军人。他作为诗人和理论家的文学影响是极为重要的。他是英国诗歌第一位新的理论家。锡德尼的文学立场反映在他写于 1580 年的《诗辩》里,可是此文出版于作者战死后相当晚的 1595 年。锡德尼的《诗辩》不仅在诗歌领域,而且在整个文学领域得到传播。锡德尼把当时的语言艺术进行了分类,坚持民族传统和高超技巧原则。作为诗人,锡德尼创作了典范的十四行组诗《阿斯特罗菲和斯黛拉》[1]

---

① 或译为《爱星者和星星》。——译注

（出版于1591年）、爱情诗歌，最后还有包含在他的田园小说《阿卡迪亚》（出版于1590年）中的诗歌，此书在英国文学史整个阶段上留下了印记。锡德尼的故事充满奇遇、功勋、爱情和高尚精神的最终胜利之间的和谐，这种和谐来自作者英雄般的生活体验并因而产生了广泛的反响。



菲利普·锡德尼肖像 约翰·德·克利茨作(?)
约1585年 英格兰 私人藏品

斯宾塞从锡德尼那里接受了很多东西。他把自己的第一篇重要作品《牧人月历》（1579）献给了锡德尼，从而象征性地承认了这一点。在《牧人月历》的十二首牧歌（根据月份数目）里，斯宾塞在故乡风景的背景上展开对各种抽象道德问题的谈话和争论，以牧人和农民对话的形式来展开这个严肃的主题。快活的农人柯林·克劳特是其中的角色，他的名字成为英国人至今一直挂在嘴边的普通人名。

《牧人月历》是英国诗歌发展史上自《坎特伯雷故事集》以来的最重要的路标。与此同时必须注意，如果说乔叟在描绘情景和角色时已经形成了风俗人情的现实主义——在他笔下，僧侣就是僧侣，商人就是商人，厨师就是厨师，每个人的面目都描写得非常逼真，那么斯宾塞笔下的“牧人”和“牧女”都是象征性的人物。《牧人月历》里田园牧歌的象征性最清晰地表现在英格兰乡村的现实环境背景上。英国当时正在经历强制圈地时期，姑且不论乔叟，甚至在伽威尔和兰格伦那里，尽管其情节别有寓意，但仍然可以听到农民造反和城市暴动的回声。

但全部问题在于，斯宾塞那里的诗歌对象及其相应的寓意性已经与兰格伦和伽威尔那里的完全不同了。在早期的幻想作者那里，寓意是一种才能，用来讲述诗学意义上他们不可能直接处理的事件或对象。对斯宾塞而言譬喻是一种世界观，是在大学时代就已掌握的新柏拉图主义观点。斯宾塞不是由于某些外部秩序的原因而脱离真实世界，而是这些原因使他不愿更接近现实。对他而言，诗歌就是理想的现实，更加准确地说，是对柏拉图

·299

意义上的(当然是现代化了的)理想世界的理解和反映。

斯宾塞认为诗歌的本质在艺术风格中得以展现。风格是仔细地并按自己的方式极端忠实地反映某个理想的、摆脱了偶然的纯经验东西的世界。“牧人”与“农夫”在《牧人月历》中不单丝毫不像当时真实的英国农民,而且完全是托名“牧人”而塑造出来的另外一些人。这些人是斯宾塞和他的朋友,而他们的主宰者“牧人女王”则是伊丽莎白本人。

当然,在《牧人月历》中也有真实的色彩,首先是风景,它们就这样一直活在直至今日的英国读者心中,但当然这也仅仅是整部作品广阔背景上的个别特点。这部作品的确是一个象征的诗歌世界,它反映了诗人和诗歌在当时英国社会中的地位的真实的象征性。只有在戏剧里这个世界才会被打破,于是我们在包括莎士比亚喜剧在内的戏剧中同时看到了真正的牧人和似乎是为了对比才出现的“牧人”。

上述关于《牧人月历》的话也适用于斯宾塞的第二部最重要的作品长诗《仙后》。其中的几卷在 1590—1596 年间陆续印行。长诗共有六卷,每一卷有十首诗,公开出版已经是作者死后的 1609 年。

《仙后》是用英国诗歌传统素材创作文艺复兴骑士叙事诗的一次尝试。斯宾塞遵循意大利诗人博亚尔多和阿里奥斯托的先例,同时也熟悉马洛礼。他在讲述亚瑟王的骑士为美丽仙后葛罗丽亚娜效劳而建立功勋的骑士冒险故事的外壳中,展开了对伊丽莎白宫廷及其近臣们的生活的寓意描绘。这种风格模仿符合宫廷趣味:在十六世纪下半叶的宫廷日常生活的礼节中,重新出现了彬彬有礼的骑士习俗,它代替了粗俗张狂和亨利八世宫廷典型的赤裸裸残暴的氛围。伊丽莎白的朋友和谋士意欲表现得像优雅的显贵,而其中的有些人,比如菲利普·锡德尼,严肃地对待这种恢复骑士制度的企图。斯宾塞的理想骑士及其毫不逊色的理想太太,再好不过地适合于这个装模作样的上流社会。斯宾塞的寓意作品带有史诗的性质,他的主人公为崇高理想而战斗,在他们身上找得到人文主义者斯宾塞的坚定信念的回响。

诗人创造了充满活力的肖像,其中可以感到十六世纪英国绘画的影响。

英国诗人后来不止一次地采用《仙后》创造的独特的九行诗节,这种诗节就此以“斯宾塞诗节”之名进入了诗歌史。

300·

就像具有宫廷地位的所有人那样,斯宾塞不仅从事创作,而且也完成国务任务。从 1580 年起他担任爱尔兰总督格雷勋爵的秘书。“爱尔兰问题”是英国政治上最复杂的一个环节。一边是宗教改革运动的教会在天主教爱尔兰的确立,一边是没收氏族土地并导致大规模的贫困化。随之而来的是接二连三的暴动。1598 年,在一场暴动期间斯宾塞全家居住的吉尔科尔蒙

城堡被烧毁。斯宾塞得以成功逃脱，可是有消息称，他的一个孩子死于大火。备受打击和身心交瘁的斯宾塞回到了伦敦。他摆脱事务，专注创作，几乎立刻销声匿迹，被大众遗忘并很快就去世了。据本·琼森说，斯宾塞死时穷得揭不开锅。埃塞克斯伯爵已经有了麻烦，并有可能正在酝酿阴谋活动，当他得知“诗人中的诗人”所处的景况之后，据本·琼森说，派人给他送去二十块金币。斯宾塞对此表示感谢，但谢绝了金币，他说自己已经无福消受了。

随着时间的推移，在斯宾塞的长诗中就形成了象征体系，在手段、情节、叙事原则中表现出来。在斯宾塞的主要作品《仙后》里，按照哈姆雷特的说法，有着异常脆弱的“必死的形骸”，但是——如果可以这样说的话——仍然保留着诗歌的创造性内容。英国诗选的编者理查德·奥尔丁顿写道：“从莎士比亚到弥尔顿和德莱顿，从柯尔律治、华兹华斯和济慈到阿诺德和斯温伯恩，他们全都青睐这部文献”。



斯宾塞的《牧人月历》插图 版画 1597年 伦敦

就在斯宾塞的时代，在十六世纪八十至九十年代的英国，一个数量上和质量上的诗歌高潮正在出现。英国的诗歌繁荣是五光十色、包罗万象的。对这个时期的文学家，除了称其为诗人外，似乎别无他法。诗歌成为日常生活现象：善于弹奏诗琴，因而会歌唱和写作诗句，是理所当然的。这时期印刷出版的十四行诗的数量就有几千首，至于写成的，就无法统计了。莎士比亚笔下人物的一个典型特点是打算或热衷于写诗。莎士比亚的丑角

“试金石”一面自告奋勇地表示“除了每天几个钟点吃午饭、晚饭和睡觉外，一连八年专注于协韵联句”；一面讥讽了写诗的轻率（《皆大欢喜》，第三幕，第一场），这不是偶然的。这不仅反映了时尚，而且反映了诗句加工和诗歌文化受到了广泛的关注。

莎士比亚也以抒情诗人而著称。莎士比亚坚持在剧场戏剧创作范围内寻找职业，而当伦敦鼠疫隔离期间剧场无戏可演，不得不中断工作的时候，他接连发表了两部长诗：《维纳斯与阿多尼斯》（1593）和《鲁克丽丝受辱记》（1594）。但问题不仅在于意外的空闲，而恰恰在于刚刚起步的剧作家顺利地获得了诗人的威望。在当时，作为创作本身，作为创造性想象的新奇作品的诗歌是高于戏剧的。莎士比亚也称《维纳斯与阿多尼斯》是“自己想象的处女作”，同时看来并不认为自己此前已写的剧本完全是“自己的”。但实际上在这两部长诗里，借用来的东西不比早期莎士比亚剧本里的少。就像莎士比亚使旧戏剧面目一新和改头换面一样，他的长诗也是在已有的底布上绣花，长诗中运用了传统的神话情节，还听得见与同时代诗人和当时流行的那些爱情长诗的作者们的呼应。

读者和鉴赏家积极地回应莎士比亚的诗歌处女作。和《鲁克丽丝受辱记》一样，《维纳斯与阿多尼斯》也是献给莎士比亚的庇护者、南安普顿伯爵的，它受到权威批评家的高度评价（弗朗西斯·梅尔斯，1598 年），并多次重版。同时代人很挑剔，他们不称赞第二部长诗，他们说它不完整，结构松散，句子繁缛。但他们非常喜欢莎士比亚的诗歌自白——他的十四行诗。

梅尔斯在九十年代末称赞的莎士比亚十四行诗，在 1609 年出版了单行本，《仙后》也在同一年完整问世。但这是不同诗歌时代的相遇。

莎士比亚的十四行诗是世界抒情诗的高峰之一，而对于他的时代而言，它们是坦白的，有时甚至过于大胆——以爱情抒情诗直接反映个性，其特点是在当时精致的风格包装下象征性地描绘的情感和人物。在莎士比亚那里，活跃在同时代人十四行诗里的象征装饰性人物斯黛拉和阿斯特罗菲不见了，我们看到的是虽然无名，然而非常具体的诗人、他的朋友和他心爱的女子，她是一个狡猾的人，目光忧郁、步伐沉重、头发硬得像钢丝、嘴里发出令人讨厌的气味。诗人直接讲述自己的一切，向读者报告：他何时心痛，何时脚痛，何时诸事不顺，何时只是心绪不宁。女子、诗人和朋友，组成了一个锋利的锐角三角形，而且，诗人在这里非常坦白，以至于两位情敌的相互关系的某些细节会让读者有些害羞。我们甚至用最不合规则的诗行所作的悦耳动听的翻译，与原作的公然肉感相比终究是一次清教徒式的改作：

但他不愿放手，你也不愿。

你不肯让他，只为贪恋——①

作为一个心理学家和现实主义者，莎士比亚甚至极大地超越了大胆的时代，而且一点也不奇怪，据梅尔斯证明，莎士比亚的十四行诗的知名度仅限于狭窄的友人圈子。根据历史学家和版本学家的意见，十四行诗的出版曾采取了"盗印"方式，莎士比亚本人并未参与。莎士比亚的诗歌遗产也没有收入他身后出版的作品集，那里仅包括戏剧。总而言之，由于某种不完全清楚的原因，同时代人熟悉并给以正确评价的莎士比亚诗歌仍然被撇在历来的文学进程之外。有可能这是诗歌小团体分裂或莎士比亚本人与决定诗歌趣味的那些人关系疏远的结果。

在新的转折关头，在一个时期依次向另一个时期过渡中出现了英国诗歌的大人物，他就是约翰·多恩。他在诗歌《世界的剖析》(1611)中几乎与哈姆雷特用同一种声音说道"人是渺小可怜的"。

但多恩毕竟属于另一个时期，属于一个新的世纪。

3. 散文

· 302

一本有趣的读物在伊丽莎白时代的英国所获得的声誉，不低于诗歌或戏剧演出。各色各样的散文体裁，数量众多的作者、作品、出版物和出版者，以及发行量，无一不证明这一点。这个时期的英国散文没有体现为像诗歌，特别是戏剧那样的杰出的个人创作，但与全国文学在同一条轨道上发展，并获得了重要的历史成果。

在马洛礼之后，文艺性散文在英国人中并不发达，虽然其范围扩大了，数量也增加了。

在十六世纪期间，英国散文毕竟提供了许多在修辞上具有权威意义的范本。与欧洲各地一样，民族语言的《圣经》译本具有广泛的社会文化意义。自从约翰·威克里夫和他的朋友完成《圣经》译本以来，英语以及对标准语的态度本身，经历了相当大的变化。散文必须像诗歌一样，采用标准语以适应时代的要求。《圣经》的新译本是由威廉·廷德尔(1484—1536)、迈尔斯·科弗达尔(1488—1568)和托马斯·克兰麦(1489—1556)完成的。人文主义者和神学家罗杰·阿谢姆(1515—1568)、约翰·福克斯(1516—1587)和理查德·胡克(1554—1600)为英语做了大量的工作，使它的天性

① 此段诗文由俄译转译而来，为第一三四首，梁实秋中译本译为："但是你不肯放/他也不愿脱身/因为你忒贪/他也忒心善。"——译注

从拉丁文僵硬的铠甲中解放出来。

旅游记叙散文具有重要意义。其中应当提到沃尔特·雷利的《圭亚那的发现》(1596)和理查德·哈克卢特的巨著《英格兰民族完成的航海和发现》(1600)。前者是当时在许多方面非常突出的活动家,而后者甚至因为这部著作被称为“英格兰的荷马”。在这些“发现”中间,哈克卢特也提到了“俄罗斯的发现”,英国人将这一发现的意义与发现新大陆相提并论。

在英国散文中,就像在其诗歌中一样,经历了掌握新的修辞方法和叙事方法的过程。这些方法是从欧洲大陆,首先是从意大利传入英国国内的。围绕这一过程展开的文学斗争,在散文中比诗歌中更为明显和激烈。英国彼得拉克派诗人没有遇到强劲的反对者,而在散文中正因为这一斗争是由翻译《圣经》引起的,所以格外激烈,原因就在于清教徒非常强大,他们反对一切艺术,包括文学。人文主义者和神学家罗杰·阿谢姆就是这样一个人,他反对英语中的意大利风格。

约翰·黎里(1554?—1606)是运用欧洲写作手法的最有影响的英国散文家之一。“他掌握了文体的敏锐感情,他最早使英国人懂得散文是一门艺术”,了解他作品的权威人士、他的选集的编者 P. 沃里克-邦德这样认定黎里的意义,然后接着说,“他是英国第一位小说家……是 1580—1600 年间最受欢迎和被评论最多的作家”。

约翰·黎里的小说《尤弗依斯,对于才智的剖析》(第一卷,1578 年)及其第二卷《尤弗依斯及其英国》(1580),从许多方面来说,不仅对英国文学,而且对整个欧洲文学,都是具有里程碑意义的。年轻的“世纪之子”是每一个时代都常见的人物,但由于他所具有的当代性,每一次出现都引人注目。如果说从前的“年轻人”是在“忏悔录”体裁里展示的,那么在黎里手里就诞生了“忏悔小说”。决定此类小说今后发展道路的许多特点,在《尤弗依斯》里已经表露得十分明显:首先是主人公与作者的关系,就此而言小说是自我揭露性的自传,是对自己过去状况的批判性的重新评价;最后是空间变化,是作为情节推动力和心理放松手段的“漫游”。小说虽然与意大利文艺复兴传统有联系,但包含着同柏拉图主义者菲齐诺的论争成分,并标志着英国的独立风格的确立。可以说,黎里是散文领域里的斯宾塞,他的主人公们都是象征性的,他的场景也是象征性的。

尤弗依斯是个年轻的“雅典人”,大学刚刚毕业就出去追求自由,他来到那不勒斯,在那里遇见了年轻朋友、“希腊人”菲劳图斯。当尤弗依斯以辛辣的嘲讽口吻讲述雅典的学习岁月时,读者不难认出他讲的是牛津,故事的总体真实情景也不难辨认出来。甚至第二卷里的情节看起来像是发生在英格兰,而且准确地说是发生在坎特伯雷,毕竟故事实际上不太像是那个

具体环境的反映。可见，黎里的譬喻、象征只能部分地以某种思维特性方面的原因来解释。作家的技能尚不知道如何接近生活，如何渗入生活，以及如何彻底改变它，从而创造“第二真实”。创造性的改变被黎里偷换成迁移，从现实迁移到布景，从牛津迁移到某个“雅典”。·303

但黎里毕竟反映了时代的本质。他“剖析”了时代的某些特性、同时代人的意识、他们的典型问题。“剖析”的想法，深度分析的想法表明作者喜欢从远甚于个人的范围内获得结论。《尤弗依斯》的主人公对时代的主要思潮深感失望。他本人是这些思潮的产物，他感觉到它们对自己意识的影响，他用自己的智慧来评判它们。黎里在“剖解”当代人的理性时，表达了深切的怀疑态度。“诸位，我不打算鼓动反对才智”，他说，但也就在这里他提出了某种比天生的机敏更加优越的东西，他谈到智慧，这句话指的是经过严格训练的、发达的高级意识，而不是不加选择地享用被赐予的普通灵巧机智。在这方面又是黎里为英国文学开辟了一条完整的路线，它的终点是哈姆雷特的独白“人是万物之灵长”以及“人是最细微的尘埃”，这就是莎士比亚对“大学才子”的训言。这条路线在那个时代将以约翰·多恩的充满危机和悲伤的《基于极端理由的深思》(1624)而告结束。

黎里散文的修辞对后来英国文学的影响特别广泛，几乎遍及各方面。他的名字与“尤弗依斯体”(源于“尤弗依斯”，亦可称“绮丽体”)概念一起载入了语文学科的历史。所谓“尤弗依斯体”是指一种装饰华丽的文体，它有某种韵律，包含大量对比、修辞短语、辅音头韵和暗喻。就因为这是一种文体，一种始终一贯的写作体系，“尤弗依斯体”不可能不关注自身。这种文体不是黎里发明的，它的起源与诗歌领域里意大利—西班牙的、部分也包括法国的风格主义实验分不开，而将它带到英国的是安东尼奥·德·格瓦拉的《王子们的时钟》(托马斯·诺顿根据法文本翻译的英文本，1557 年)和卡斯蒂利奥内的《侍臣论》(霍比的英译本，1561 年)的翻译兼改编。“尤弗依斯体”也有本土文献，那就是乔治·佩蒂的《逍遥宫》(1576)。

许多研究“尤弗依斯体”的学者(蔡尔德、朗德曼、梅泽、朱斯朗、邦德)一致认为，甚至在英国本土，这种文体在因黎里的作品而得名以前，就已经完全形成了，但并非是作者的心血来潮，而是反映了再现古希腊罗马演说艺术手法的文艺复兴时期散文的倾向。由此可见，演说术只是一种基础，它按照自己的方式表达言辞和思想，而非常不适合担当描写和叙述的任务。

《尤弗依斯》广受欢迎，“尤弗依斯体”的影响持久并获得一致公认。“尤弗依斯体”受到同时代人的高度评价(韦伯，1586 年)并为之命名(贾维，1592 年)。重要的是，黎里作为文学家的意义是那些拥护莎士比亚天才(斯宾塞、纳什)的评论者提出的。更有甚者，富有洞见的文学行家弗朗西斯·

梅尔斯(1586)和本·琼森(1623)正确地排列了一张具有历史意义的人物名单,把黎里和莎士比亚放置在承上启下系列中的恰如其分的位置。将莎士比亚称为"世纪灵魂"的本·琼森在谈到《尤弗依斯》的作者时说过"我们的黎里"。

一向对作家评价精当的本·琼森在给予莎士比亚应有的赞赏时说,他"胜过"黎里,而这也间接地反映了黎里本人的力量:《尤弗依斯》对同时代人的影响力如此之大,令他们心醉目眩。如果说加布里埃尔·贾维是想侮辱罗伯特·格林,因而骂他是"尤弗依斯之猿",而纳什则自认在大学期间,"像长尾猴似的"模仿"尤弗依斯体"。

莎士比亚接受并重新审视了"尤弗依斯体"。对莎士比亚而言,"尤弗依斯体"是一种"时代文体",莎士比亚语言中的隐喻结构和句法结构有一部分属于"尤弗依斯体"。莎士比亚典型的排比修辞结构、征引方式、比拟,很大程度上也来自"尤弗依斯体"。然而莎士比亚只有在年轻时才可能模仿黎里,随着时间的推移,随着年岁的增长,这位天才对"尤弗依斯体"进行了重新思考和改造。黎里的天赋不允许他超越自己已经达到的界限而走得更远。然而在莎士比亚时代的叙事散文中,黎里仍然是一个最值得注意的现象。

在某种意义上,菲利普·锡德尼与黎里和他的《尤弗依斯》竞争对同时代人的影响。锡德尼写了小说《阿卡迪亚》。这部小说(1580)完成于《尤弗依斯》之后不久,但它与锡德尼几乎所有的作品一样,延至作者死后才出版。一定范围内的人们在《阿卡迪亚》还是手稿时就对它相当熟悉。小说也是为极少数人写作的。锡德尼最初是为自己的姐姐玛丽·彭布罗克而写的,在给她的信里描述了一段接一段的情节。锡德尼经常被人用《哈姆雷特》中的句子"精雅的样板,趣味的镜子,榜样中的榜样"来定义,并能够作为一个讲故事的人而成为自己同胞的典范。他的《阿卡迪亚》在《尤弗依斯》享有盛名的时候也广为流传,具有自身的影响,创造了特殊的叙事传统和新颖的文体。

304·

桑纳扎罗的《阿卡迪亚》和蒙特马约尔的《狄安娜》成为锡德尼的范例和资料来源。但他在这部小说中体现了自己的文学理想——世界性的(用的正是他的《诗辩》中的一个词)、崇高的,而在文体和精神方面都堪称典范的文学。阿卡迪亚,是一个奇异和虚构的国度,不过它是通过锡德尼本人所了解的、有着时代特点的途径(航海和在遥远的岸边和岛屿附近遇险)而被发现的。众所周知,文艺复兴时代的人们认为寻找这样的国度是可以实现的,也许因此,从莫尔到莎士比亚,所有的英国田园诗都暗示了相当准确的地理位置。然而阿卡迪亚是个例外,作者没有确定它的所在地。

其实，有一种倾向正在被仔细观察，而它在当时是很重要的。锡德尼似乎在把过去，把骑士时代理想化。他颂扬比武、骑士忠勇、“礼仪”，但假如稍稍留意关注一下，这一切都与比方说托马斯·马洛礼不同，它们是象征性的和现代化的，符合新的趣味。

按照锡德尼的隐喻体系，富有诗意的散文常常转变为诗句，或与诗句相互交织。因此，英语诗歌里，以及在诗体的戏剧里，强烈地感受到《阿卡迪亚》的影响。

由于黎里和锡德尼这两种影响，英国文艺复兴时期的散文获得了发展。托马斯·洛奇和罗伯特·格林是其最著名的代表，他们极力融合这两种来源。

托马斯·洛奇（1558—1625）给小说《罗莎琳德》（1590）加上了一个小标题“尤弗依斯的黄金遗产”，这反映了黎里是多么受欢迎。在《罗莎琳德》里表现的也是阿卡迪亚的主题，背景是田园风光，而且有民族性。洛奇回忆了罗宾汉传说。田园诗的主题和冒险主题在洛奇笔下错综交叉，由于寻找人迹未至的森林和草场，而把他引向新土地的边缘，例如，在小说《美洲的玛格利特》（1592—1596）中就是如此。而且这种寻找不仅仅是空想的。洛奇证明，他的两部小说是在远航途中写成的，《罗莎琳德》是在加那利群岛，而第二部小说的故事发生地是安得列斯的玛格丽特岛。沃尔特·雷利在《圭亚那的发现》（1596）里也描写过该岛。莎士比亚在喜剧《皆大欢喜》里使用过这部小说的材料。

洛奇的朋友、才华横溢和著述甚丰的文学家罗伯特·格林（1558—1592）表示自己采用的叙事体裁是“爱情抨击文”，它们逐渐在他笔下成为“有教诲作用的”。“抨击文”的概念主要决定了出版物的规模和方式，其次才是作品的特征：它们是篇幅不大的小说，以单行本印刷出版。格林的这些“抨击文”变成广泛流传、普遍通行的读物。格林此类小说之一《潘多斯托》（1588）成为莎士比亚《冬天的故事》的资料来源。

在文学方面，格林的作品使忏悔的、冒险的和田园诗的小说主题发生了变形。有时候，格林的“抨击文”为了符合该术语的最新含义，对时代热点（《窃贼抨击文》，1591—1592 年），对文学斗争的波动（《天鹅绒裤子和亚麻布裤子的争论》，1592 年）作出了政论性的反应。

格林在寓意性的《裤子的争论》中驳斥了平庸而自负的文学家加布里埃尔·贾维，这是一个“暴发户”，一个刚刚获得半贵族半资产阶级地位并发迹的代表人物。具有贵族称号、才能和精神的格林认为，不断攻击有等级地位和在文学界活动的“暴发户”是自己的责任。比如，他在抨击性忏悔录《百万忏悔换来一丁点智慧》（1592）里以讽刺的笔触描述了出身艺人圈而

混进戏剧作者队伍的普通“暴发户”，描述了“靠我们的羽毛装点起来的乌鸦，披着艺人外衣而身怀虎心的人，他认为自己可以用无韵诗扬名而毫不逊色于任何人，认为自己是我国唯一的舞台震撼者(Shake Scene)”。“暴发户”在这里所指的是挥动长矛的人——莎士比亚(Shakespeare)。

作为了解莎士比亚和莎士比亚时代的英国，这一时期的英国散文具有最重要的意义。日常生活的详情，社会的、文化的和政治的生活的细节，时代的习俗和趣味，各种各样的环境，其中的许多东西通过散文保留下来，传达出生动的，虽然是不连贯的真实性。由于从伊丽莎白时代的散文了解到许多情况，莎士比亚得以充分地展现。

305 · 莎士比亚时期的英国散文具有某种辅助的作用。所有这些散文的“洪水、河流和小溪”都没有枯竭，没有消失，而是传到了我们时代，原因就在于它们都流入了莎士比亚这一大海。须知文艺复兴时期的散文是莎士比亚的重要源泉之一。这位伟大的剧作家从托马斯·纳什或托马斯·德洛尼这样的散文家那里汲取情节、各色各样的素材、写作方法，这些文学家究其实质完全不同，但允许将他们的名字列在一起是由于他们有相似的倾向，即都是当时的新闻编辑和描写日常生活的作家。

托马斯·纳什(1567—1601?)在精神上属于“大学才子”，是格林、洛奇和马洛的朋友和合作者。他试着把自己的才力用于诗歌和戏剧，但也喜好讽刺性散文。《荒谬的分析》(1589)、《穷光蛋皮尔斯》(1592)、《救世主为耶路撒冷哀哭》(1593)展现了英国，主要是伦敦的日常生活；在这些作品的字里行间闪动着许多活生生的人物，他们热烈而各持己见地讨论着各种紧迫的问题。

纳什在《荒谬的分析》里鲜明地表现了自己的文学和生活立场。他是一个强有力的，持怀疑精神的人，头脑清醒。他愤怒抨击了一些作家，对他们冷嘲热讽，用他的话来说，这些人试图复活“已被遗忘的老掉牙的虚假构思的自由，使那些修道院里的懒汉的异想天开的幻想重新流行，他们用无所事事之笔，炮制出大量平庸乏味的幻影，讲述圆桌骑士的亚瑟王、小不列颠的亚瑟、特里斯丹爵士、波尔多的居恩、品格低下的斯克瓦伊尔、埃蒙的四个儿子在其他各色人等的陪同下建功立业的家喻户晓的著名故事”。换句话说，纳什摒弃了乔叟曾经眷恋、马洛礼曾经如此珍视的那种理想化的骑士传统；锡德尼和斯宾塞曾从该传统中汲取营养，莎士比亚没有直接接触，但从未脱离过这个传统。

纳什生活在与自己和自己的时代的不断纷争之中。他把英格兰看作“狗岛”，他就以此命名一部揭露性的剧本(1597)。该剧遭到枢密院查禁，激情澎湃的作者也因此获罪，被投入监狱。纳什无情地抨击身穿铠甲的骑

士和身穿长袍的商人所散布的谎言。罗伯特·格林称纳什是"年轻的尤维纳利斯",因为此人确实愤慨之极地鞭笞了时代的恶习。

除了对虚伪的仇视之外,怀疑主义的疏远感渗透他的这些书。这种情感也波及了《荒谬的分析》,这种情感更加强有力地贯穿进抨击文章《穷光蛋皮尔斯》中,此文已经初现了纳什后来的核心作品《倒霉的旅行家》(1594)中的主人公的情绪和心理特征。

《倒霉的旅行家》是献给南安普顿伯爵亨利·里奥谢斯利的,也就是这个人,莎士比亚大约在同一时期为了向他本人祝贺,写了几篇长诗,而且也许后来出版商将莎士比亚的十四行诗所敬献的人就是这个"W. H. 先生"[①]。纳什的献词与文学家为寻求庇护而献给显赫人物的颂词没有什么区别。然而,把书献给亨利·里奥谢斯利这一事实值得注意。南安普顿伯爵是伊丽莎白时期招致纳什不满的那些年轻人中的一位。就是他鼓励了"游手好闲之笔",支持了"已被遗忘的老掉牙的虚假构思的自由"。南安普顿伯爵的小圈子所扶植的典范,正是这部长篇小说所反对的。那里朗读过《尤弗依斯》,那里邀请过莎士比亚,而纳什觉得是浮华和虚假的一切"异想天开的幻想",在那里都得到了鼎力支持。

小说的主人公杰克·威尔顿出身低下,聪明、机灵、善良,但同时是有些不拘小节的男青年。对《尤弗依斯》及其传统而言,对南安普顿的小圈子的贵族派头而言,这个人都是"homo novus"[②]。

小说的情节以杰克的奇遇过程展现出来。他最初是亨利八世宫廷里的少年侍卫,并参与了对法国城市图尔内的围困。后来,他回到了英格兰,开始为亨利·霍华德和诗人、改革家萨里伯爵效力。他和伯爵一起前往日耳曼和意大利,后来他成了家。

杰克·威尔顿是个虚构角色,纳什在小说中将他与一个真实的历史人物联系起来。无论作者怎样随意地描写这位真实的历史人物,他总显得是一个诗人、出色的廷臣、无畏的战士,是真实的亨利·霍华德·萨里。作为到过欧洲、意大利的人,他表现出对新的思潮、新的诗歌格律的敏感。他为国王效力,为符合自己理想的君王服务,在三十岁时死在断头台上。杰克·威尔顿是这个辉煌的不列颠堂·吉诃德的忠实奴仆,他意味深长地谈到自己的主人:"我的英勇的主人以超自然完美的智慧取得了辉煌的成绩,他天生没有贪婪的低贱灵魂,从来不知道什么叫意志柔弱的娘娘腔和害

---

① 此人英语名字缩写原文为"W. H. "。究竟是谁,学界尚有分歧,一说为 Henry Wriothesley(亨利·里奥谢斯利),一说为 William Herbert(威廉·赫伯特);本文作者取前说。——译注

② 拉丁文,意思是"暴发户"。——译注

怕,不,他充满了前所未有的崇高、美好的热情和自由意识、精神力量和慷慨气派。"但"英勇的主人"在忠实的奴仆那里引起的是带有嘲讽的同情。其实萨里就是那些"平庸乏味的幻影"的化身之一,对这些人纳什早就蔑视地给予了批评。受到质疑的不仅有萨里的"忠勇",大概还有人文主义高潮的意义和作用。纳什以大量的观察作为支撑这一疑问的基础。要知道威尔顿与萨里一起完成了人文主义学者应当进行的朝圣:从威尼斯到鹿特丹,再到维滕贝格,后者是哈姆雷特年轻时曾经接受过教育的城市。杰克·威尔顿见到了伊拉斯谟、托马斯·莫尔、路德,并对文艺复兴时代文化的基本原则深感失望。他觉得"前所未有的崇高热情"也不过是那种"虚假构思的自由",而临终前纳什以他惯用的轻蔑态度诋毁"滔滔不绝地自说自话的一大批哈姆雷特"。

306 ·

所有这些描写和观察并没有传记的基础,纳什采用"游记"仅仅是一种手段,而杰克游历和描绘的"维滕贝格"比哈姆雷特更具象征性。

纳什所洞悉的性格,纳什所描绘的社会和心理典型,成为沃特·司各特的长篇小说《最后一个行吟诗人》的基础。萨里及其审慎明理的忠实奴仆是堂·吉诃德和桑丘·潘沙的前身,但在托马斯·纳什的笔下这些人物没有达到巨人的程度。

纳什已经接近解决"叙事问题",他按照流浪汉小说的精神来利用题材特性:在纳什这里,地域空间的变换表现为性格发展的基础。当然,所有这一切仅仅是十八世纪长篇小说中获得迅速发展的类似变动的前兆。纳什曾模仿《尤弗依斯》,他还试图对"尤弗依斯体"进行讽刺性模仿和批评。他的作品可以看作是一种对黎里的改革的反拨。尽管带有一些粗陋的直率和构思的不明朗,但纳什的文体总留有从黎里那里学来的巧言善辩的印记。

托马斯·德洛尼(1543?—1600)是十六世纪末另一位著名的散文作家。他出生于公务员家庭。他从事写作,把希望直接寄托在有民主思想的读者身上。德洛尼的小说《纽伯利的杰克》(1594)和《莱丁的托马斯》(1602)描写了手艺人的生活。在历史学和文学方面,德洛尼对手工艺职业的熟悉具有重要的意义,因为他保留了当时的日常生活细节,描绘了更为可靠的环境,其中的代表人物经常闪现在莎士比亚的角色群中,而且在一百年之后成为笛福小说的核心人物形象。

随笔散文在英国最具有独立的历史意义。其主要文献是弗朗西斯·培根的《随笔》(1597、1612、1625),多恩的《沉思》,本·琼森的《木材,又称关于人与物的发现》。

弗朗西斯·培根(1561—1626)本人很珍重《随笔》,虽然他强调它们是忙里偷闲,在闲暇时间里写成的。事实上这本书是公务和学术活动之余,

特别是自1621年培根的政治前程断送和他被解除国务职务以后赋闲在家时的产物。

1621年后，培根也创作了一些重要的作品，而对以前发表的东西则作了重新审视，加以修改，或者干脆重写。比如，《随笔》的篇幅与1612年版相比增加了几乎一半，以前的也经过了改写。1597年的单行本收入了十篇随笔，并附有《宗教沉思》和论文《善花与恶花》；在1612年版中包含三十八篇随笔（没有任何附录）；1625年版本里有五十八篇。显然，培根在《随笔》的写作中极为细致。在1597年首次出版时，培根把撰写随笔比作铸造银币（尽管按照他自己的说法，这是些“小”银币）；1625年，在献给白金汉公爵的信札里他把它们列为自己最好的作品。

这个衡量尺度可以说明一切，因为培根的这份文学遗产（主要是拉丁文的）伟大而缤纷多彩。除了大型著作《伟大的科学复兴》（1620）和乌托邦读物《新大西岛》（1624）以外，培根还创作了《亨利七世王朝史》（1621），开始动笔写《亨利八世王朝史》和《大不列颠史》，后者保留下来的片段包含着对伊丽莎白女王统治时期和英国最近状况的描述。他还给伊丽莎白和威尔士亲王写了《赞颂》，其中清晰地刻画了人物，尽管带有半官方的矜持和修饰，但毕竟不失心理描写的特征。这里已经表现了散文家培根的典型意向，他力图用文笔反映生动的脸部表情和思维的变化。这种意图在培根的论文、演说、祈祷、呈文、信函以及《随笔》中越来越清晰地表现出来。他的有些著作，如《古学篇》（1609—1623）和《格言》（1625），其宗旨与《随笔》相类，实际上也是那种针对各种问题的随笔、速写和小品文。

在给白金汉公爵的信中培根说明了自己《随笔》的“家谱”，他提到塞涅卡和卢齐利乌斯，可是似乎没有提到一个较近的榜样——蒙田的《随笔》。场合（给高官的献辞）和惯例，应该要求仰仗特别可靠的权威——古希腊罗马的人物。其实，就在《随笔》的第一篇里，培根直接提到蒙田并愉快地引用了他的话。培根一方面承认蒙田的长处，一方面创造出相当独立的形式，这一点在他这本书的几次出版中表现出来的随笔演变过程里得到了证明。与蒙田精雕细刻、富于联想的风格不同，培根把《随笔》构思成关于各种道德、社会和国务性问题的指南集和劝诲汇编。当然，培根的《随笔》的自传性和自白性比蒙田的要小得多，尽管其中通过观点系统显现出了作者的个性。从这本书里看见的培根是一个真实的政治家，热诚领会大自然法则的学者。他了解蒙田的怀疑思想，但这对他没有特别的影响。他的立场与之截然不同。他是个活动家，他不是一个个人，而是国务人物。 ·307

贯穿《随笔》的思想都涉及宗教、道德和政治问题中的措施问题，是符合理性要求和社会—国家利益的策略思想。因此，培根比蒙田更多地提到马

基雅维利，虽然也与后者有不同意见。这些不同意见是局部的，而一致是根本的。培根在一处说："马基雅维利主张的思想是正确的，也得到了确认，但他的榜样是坏的"，这对培根而言是有代表性的。他支持努力以现实方式解决现实问题的理智。而那些以抽象代替生活的人，他愿意毫不客气地把他们打发到乌托邦国去(《论放债》)。但培根自己的乌托邦著作完成了英国文艺复兴人文主义时代。培根像莫尔一样，把自己的主人公送到闻所未闻之海去进行漫长的航行，并把他们带到了闻所未闻之岛。旅行者在岛上发现了一个可以作为范例的国家，它的领导人是一些目光远大、学识渊博的企业家，非常了解金钱和致富术的价值。这个社会里发展和进步的主要动力是技术思想的发展，它为社会的不断富裕和完善开辟了道路。在这个社会结构里初步形成了独特的专家治国的国家制度特点，这种制度失去了人文主义基础，正是这种人文主义基础使莫尔的乌托邦成为乌托邦共产主义理论的先驱之一。因此，培根在英国资产阶级革命前夜为那个社会构建了一幅理想化的图景，这个社会的使命是取代英国的专制主义制度。当然，与斯图亚特王朝的君主体制相比，培根在书中描绘的社会是进步的，但与表达了广大民众渴望的莫尔的理想相比，培根的乌托邦却显得不切实际。

说到英国文艺复兴时期的散文，必须指出，莎士比亚也写过散文。哈姆雷特对演员的训诲，雅克对自己忧郁症本性的解释，福斯塔夫死去的故事，《麦克白》里醉酒的司阍的唠叨，以及其他许多散文独白，都是一种舞台上的随笔。这正是英国文艺复兴时期散文的顶峰。

4. 戏剧

市民文化的壮大推动了各种戏剧节庆活动的繁荣。节庆传统起源于更久远的过去，起源于农村里同样也是戏剧性的游戏，其中包括经常表演的罗宾汉题材。城市游艺伴生于城市或伯爵领地历史上重要日期的庆祝活动，因而非常普及。十四世纪和十五世纪是奇迹剧(一种旧的中世纪体裁，而且主要是宗教题材)逐渐贫乏，而场面变得宏大的宗教神秘剧得到繁荣的时代。一部宗教神秘剧有时连演好几天，动用几百个演艺人，需要较高的布景艺术。但注重表现情感、激情、恶行的道德剧在十四至十五世纪越来越明显地开始取代上述奇迹剧和宗教神秘剧。乔叟的传统在道德剧舞台上得到了体现。比如在道德剧《每人》(十五世纪末)中，可以发现综合描述这种"每人"(在这个人背后有十五世纪英国人的影子)的尝试。

十六世纪下半叶，准确地说是七十年代，成为英格兰剧院和戏剧创作迅

猛发展的时期。文艺复兴时期的英国剧院起源于巡回戏班的艺术表演，虽然他们演出《哈姆雷特》是在稍后阶段，即莎士比亚本人时期。在职业演员演出的同时，艺人团体也登台表演（这反映在莎士比亚的喜剧《仲夏夜之梦》里），此外，年轻的大学生也参与演出（莎士比亚笔下的福斯塔夫和波罗涅斯老年时对此有所回忆）。

· 308

在英国的大学里，就像在欧洲的其他古老大学里一样，学校剧社经常开展活动，学生票友社团起先把拉丁语古典作品，后来又把古希腊剧作搬上舞台。渐渐地，在这"文人"剧目中增添了大学生小组自己创作的戏剧，于是就可能发生与职业巡回剧团的联系：演员们应大学生的邀请去充当导演，或担当最困难的角色，他们在与年轻学生的交流中也学到了新东西。当这些职业演员回到自己剧组时，古希腊罗马题材的潮流就在英国戏剧创作中扩散开来。

剧院也在上流社会中为自己铺设了道路。英国宫廷喜欢模仿意大利公爵们耽于玩乐的宫廷生活派头和习惯，于是效果更加强烈的假面舞表演在这里流行开来，而假面舞会是需要导演和职业布景技巧的。



"天鹅"剧院　插图　约翰·德·维特
1596 年　乌得勒支大学图书馆

为了使这些场景活跃起来，需要有书面文本。1561 年，年轻文人、宫廷官员托马斯·诺顿和托马斯·萨克维尔创作的悲剧《戈博达克》引起观众的注意，这部戏在某种程度上是《李尔王》题材的先声。古希腊罗马传统与主要来自凯尔特人传说的古代不列颠史诗素材，在这部悲剧中明显相互结合。当时的英国观众和读者都感觉凯尔特传说就是自己的、"不列颠的"。

在《戈博达克》中占主导地位的血腥的、不详的调子里，不难察觉塞涅卡的有力影响。他是大学生剧团喜爱的罗马作家之一。在《戈博达克》里运用了五音步无韵抑扬格诗句，它后来发展为英国文艺复兴时期的主要诗句

形式。

十六世纪七十年代英国戏剧发展得特别迅速,剧院成功地夺回了在城市里的牢固地位。伦敦建立起固定剧场,巡回演出班子住了进去。它们以保护人的名字命名,而保护对它们是不可或缺的,否则,“血腥法案”就会把巡回演员与危险的流氓和乞丐视为一丘之貉。他们享有某项特许权或“保护”。即使甚至居住在同一地方,这些戏班也仍然自称比如“海军大臣的仆人”等等。可是人们很快根据剧场的名称来区别这些剧团。这里有“玫瑰”、“天鹅”、“花坛”、“公牛”、“环球”等剧场,都是些高大的木制多面体建筑物,上面飘扬着绘有剧场标志的旗帜。

因此,从十六世纪七十年代起,在伦敦就已存在三类剧场:公共剧场、私人剧场和宫廷剧场。艺术家和建筑师伊内戈·琼斯在王宫领地内建造了专门建筑物作为宫廷剧场。但宫廷演出只是宫廷节庆活动的附属品。私人剧场附属于达官贵人,也接受社交界公众前来观看,舞台场面装饰得富丽堂皇,并有音乐伴奏。私人剧场追随时尚,喜欢演出外国作品,把西班牙和意大利剧本移植或改头换面变成英语风格后搬上舞台。正如远非所有的观众都有资格进入私人剧场那样,也远非所有的英国戏剧作品都能在私人剧场公演。

309· 面向全民的剧场是最受欢迎和接待人数最多的剧场,它是英国文艺复兴时期民族戏剧的摇篮。这种剧场的建筑物设备简陋、环境污秽。剧场的演出与伦敦平民百姓喜欢观看的用狗捕熊的场景展开竞争。剧场保留了老式的舞台,前面有台口,伸向观众大厅,还有所有剧本必备的基本布景骨架,如此好像屋前的院落,而一侧的凉台上,剧情可能正与台口或屋前紧张进行的事件同时发展。舞台上没有远远伸向观众席的大幕。

当代戏剧学家驳斥了关于公共剧场布景简陋寒碜、外观粗糙的意见。当然,此类剧场的布景不如伊内戈·琼斯的作品那样精致。但很明显公共剧场的布景也自有表情达意和简明扼要的长处。与此同时,从舞台上经常传来呼吁,要求以想象来补充场景,这种呼吁不是限制布景多样性的征兆,而是合理的建议,它们向观众发出,是要让他们明白,剧院场景是象征性的,当观众和演员一起思考和欣赏它的时候,它会特别有效地对他们的心灵和头脑产生作用。

虽然不同类型的剧场处于相互影响的状态,但显然英国剧场和戏剧创作的主要发展路径在十六世纪末是通过公共剧场进行的,进入剧场的是伦敦的平民百姓,他们在这里有一种主人公的感觉,而伊丽莎白时代显贵中的艺术鉴赏家在兴致好的时候也戴上假面到公共剧场里去。

尽管受到普遍欢迎,但英格兰的剧场在其发展道路上仍然遇到难以计



戏剧舞台插图 乌贼墨笔画 伊内戈·琼斯 十七世纪初
切斯特菲尔德(德比郡) 德文希尔公爵的藏品

数的障碍。为什么在《哈姆雷特》中会出现从前曾经是"城市优秀悲剧演员"的流浪艺人？是什么迫使他们到处流浪?答案应该是剧团内部的争吵和竞争这样的"新东西"。但是外部敌人也在迫害剧场。在莎士比亚时期的英国，围绕剧场的斗争经历了复杂的，有时是混乱的过程，因为卷入这场斗争的各种动机和力量，与戏剧艺术并没有直接的关系。清教徒表达了正在崛起的资产阶级的利益，他们从剧场表演中看到了尘世的渎神行为。剧场经常成为资产阶级和君主制度冲突的场所，虽然王权把剧场置于自己的庇护之下，而迫害剧场的也是王权。王权查禁剧本和演出，在流行瘟疫、发生骚乱、举行丧礼等等情况下封闭演剧场所。

激烈的清教徒威廉·普林的命运证明了围绕剧场的斗争进行得多么矛盾。他写了一本攻击性小册子《对艺人的抨击》，其中也狠狠刺痛了贵族，甚至王室。普林被送交审判，遭到囚禁，判处大笔罚金，并被割去双耳。但几年以后他不仅出了监狱，而且实际上反败为胜，因为恰恰在 1642 年，根据议会的法令剧院被完全查封。演员团体尝试捍卫自己的产物免受普林的攻击，提出了公开抗议。值得注意的是演员们据以保卫剧院的理由，他们没有过多地为剧院辩护，而只是为之解释。他们确信，这种观剧的愉悦与

观看血腥和气味难闻的捕熊表演相比不是有害的。然而结果是，这种野蛮性在剧院里仍然存在。“我们作过努力”，演员们补充说，“相互学习真正的舞台艺术，消灭从前曾受到欢迎的大声叫喊和粗鲁行为”。哈姆雷特根本不是清教徒，然而他感到可惜：挤满剧院的观众，除了这种粗鲁言行，除了“小丑哑剧和纯粹闹剧”就什么也不懂。在《哈姆雷特》里还指出了此类剧场的历史独特性，这里，“正规的”和“缺乏条理的”剧本同时上演，这里演出的是某种像“悲剧牧歌”的东西。菲利普·锡德尼就曾在莎士比亚之前的戏剧创作中指出，这种“缺乏条理”是对艺术规律的无知。锡德尼作为《诗辩》的作者总是处于复杂的地位，他既要担当文学和戏剧的保护者，又要担当它们的批评者的角色。这是一个理论家的处境，他原则上要捍卫艺术，却没有实际的例子来证明自己的理论原则，因为他周围的“艺术”还不是艺术。后来随着艺术的成熟，随着真正的创作的出现，“缺乏条理”的现象终究还是没有消失，它成为一种风格，它已经被灵活掌握，运用自如。显然，“无条理性”在莎士比亚的笔下，在其演员的表演中，或者在某一位高手“将激情撕成碎片”的努力中会引起各种不同的印象。但无论如何，这种“无条理性”也是一种条件，英国剧院借以在其发展中迎来一个比较短暂的、辉煌而色彩缤纷的阶段：从与“希律王竞赛残暴”能力的那些人，到“背负重担的赫丘利[①]”（演出莎士比亚戏剧的“环球”剧场的象征）。

然而，在英国剧院和戏剧创作的特定阶段，重要的是要善于“撕碎激情”，这种戏剧性尚未被艺术所充分掌握，但至少是有充实的内容的。托马斯·基德（1558？—1594）在这方面发挥了典范的作用。他的作品《西班牙的悲剧》约创作于1587年，1600年代之前始终在伦敦舞台上热演。这是一部“复仇的悲剧”，是《哈姆雷特》的原型。该剧以一个人物象征复仇，此人结局时才出现并宣称自己的愿望是“满足于悲痛和流血”，换句话说，正如该剧的研究者阿克肖诺夫所表达的，是满足于最后一幕最后一场的出场人物全都死去。《西班牙的悲剧》里死去的人的数目比那部《哈姆雷特》要“血腥”好几倍。这部悲剧的剧情也要比《哈姆雷特》复杂得多。悲剧进行过程中尸体成堆，血流成河，阴谋的所有新转折，一连串的奸计把事情搞得相当复杂。莎士比亚的早期悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》与《哈姆雷特》相比，无论就剧情而言还是就风格本身而言，都更加接近于《西班牙的悲剧》。到十七世纪初，进步剧作家本·琼森对《西班牙的悲剧》和《泰特斯·安德洛尼克斯》仍然被看作是戏剧艺术作品这种情况加以讥讽。但本·琼森本人

① 即希腊神话中的赫拉克勒斯。——译注

却被禁止修改《西班牙的悲剧》，无论趣味怎样改变，《西班牙的悲剧》继续在公共剧场里受到热烈欢迎。而事实上，这出戏尽管在当时人看来显然存在各种不完善之处，它毕竟是真正的悲剧，是激情和动作的戏剧。

当然，剧院和戏剧创作的高度繁荣是诸如莎士比亚那样的巅峰出现的条件。“大学才子”担当了作为莎士比亚的先驱者的最重要角色。他们是毕业于剑桥大学和牛津大学的戏剧家团体。其中有黎里、纳什、格林、马洛。马洛在“大学才子”团体里通常并不如此正式自称，但就渊源和所受教育而言，他属于他们的团体并与之交往甚密。他们不仅在以剧院为职业的人那里学会了某些东西，而且自己也变得职业化起来；其实，这就是第一批专业作家。他们给英国戏剧文学带来了学问和才华的结合。他们的确也随身带来了一些轻佻行为，用后来的说法，叫名士派头，并且，无论有多么奇怪，这种轻佻行径的源头就是那些大学校园。据当时人见证，大学生在那里没有任何监督，也没有真正的精神指导。这些证言是那些“大学才子们”自己留下的。就是那位纳什，他在《倒霉的旅行家》里借维滕贝格这个他从未到过的地方，对他极为熟悉的剑桥进行了出色的描绘。罗伯特·格林以同样的精神描写了大学生活，他从心底里认为，正是大学的日常生活使他养成了恶习，而由于这些恶习他戕害了自己的生命。这些年轻的才子在伦敦居住并组织了独特的文学团体，“美人鱼”酒馆是他们的宿舍兼大本营，这引起了伦敦市民的恐慌。据同时代人证实，莎士比亚与这种环境保持着距离，或者无论如何态度与众不同。“他不受诱惑”，同时代人如此说。与此同时，他创造性地吸取了“大学才子”的经验，他把这些经验记得如此之牢，正如我们所知道的，以至于甚至被人指责抄袭。格林和马洛的工作是：继续加工并使无韵体诗适应舞台，把神话、古希腊罗马和本国的历史故事作为自己的情节来源，掌握组织对话的本领，用富有表现力的动作和言语来刻画剧中人物。

约翰·黎里是小说《尤弗依斯》的作者，是“面具”戏和神话内容宫廷剧的大师。可是“面具”戏在黎里笔下不仅是优美的娱乐，在五光十色的面具后面，活跃着复杂而紧张的时代，隐藏着情欲和阴谋，隐藏着多情善感的宫廷故事。处于黎里喜剧《亚历山大和坎帕斯比》（1584）中心的是勇敢而有教养的国王兼统帅的形象：马其顿的亚历山大宽恕了伟大的艺术家阿贝莱斯，后者爱上了被亚历山大俘虏的坎帕斯比。在亚历山大安排下这对相恋者获得了幸福，亚历山大很高兴——他战胜了内心的醋意和嫉妒感情，这种感情是亚里士多德的弟子所不应有的。这个剧本里的迪奥根的形象也很重要，他是一个愁眉苦脸的聪明人或者叫聪明的傻瓜，是莎士比亚笔下小丑的前身。

假如说黎里在英国舞台上设置了戏剧化的意大利宫廷节庆氛围，那么格林就带来了以民间叙事谣曲素材为基础的英国民间戏剧的精神。这尤为

明显地表现在剧本《威克费尔德田野的守护人》(1593)里,剧中主人公是个有点粗鲁、招人喜欢的自耕农。他的外号叫绿乔治,是因为他有一件绿色的上衣(罗宾汉和他的小伙子们一样,都穿十四至十五世纪射手常穿的绿色麂皮长短上衣),而"绿色"一词又与作者的名字相符(Green)。

诚然,围绕格林的这个剧本产生了某种"格林问题",它是小型的"莎士比亚问题",即作者的著作权问题。剧本出版于作者死后,而且没有署上作者的名字。俄罗斯研究莎士比亚时代的专家 Н. И. 斯托罗任科认为格林对这个剧本的著作权已经得到了证明。英国人十分重视他的权威,把他论格林的文章用作格林全集的序言。

绿乔治的职责是在威克费尔德城周围巡查,他参加过十四世纪的一次英格兰和苏格兰战争,经历了其中的许多重大事件。他对苏格兰军队和苏格兰的国王亚历山大本人在密林里的遗迹很感兴趣,苏格兰人就是在那里做了爱德华三世的俘虏。当城里的元老们准备把威克费尔德交给苏格兰人和背叛国王的骚乱领主时,平凡的小人物绿乔治挽救了城市并打败了敌人和傲慢的领主。而当爱德华国王表示要授予他骑士称号时,这位勇敢的普通人拒绝了,他仍然宁愿做他的自耕农,自由自在的农民,保护城市的土地,保护自己的未婚妻——她直接参与了戏剧过程,其形象就像罗宾汉叙事谣曲里的梅莉恩。

高尔基小时候就读过格林的这个剧本,他对饱含民主精神的正直和尊严非常赞赏。

无韵诗和节奏铿锵、流畅的散文的融汇一体和自由交替,英勇气概和喜剧精神的结合,以及与战斗场面衔接的滑稽插曲,正在把我们带入莎士比亚的历史剧的环境,当然,这个环境在很大程度上应当归功于剧作家格林所创造的世界。

格林的另一个剧本《僧侣培根和僧侣邦格》(大约发表于 1594 年)吸收了英国民间关于术士和魔法师的故事素材。这些故事的主人公是英国十三世纪的哲学家罗伯特·培根,一个真实的人物,具有英国特点的浮士德,以勇敢的魔法术士的形象留在人民的意识里。格林并没有对如此诠释罗伯特·培根的个性提出争议,但他创造了具有文艺复兴时期特点的学者、热诚的自然科学家和发明家的形象,其理智在中世纪科学和伦理学的范围内是难以施展的。

312·

格林的剧本具有无可争议的优点,但人们还是会忽略其中的广场表演或原始的乡村游戏的特点。而它们毕竟是英国文艺复兴时期戏剧创作的一条不可再现的图景。十六世纪九十年代英国戏剧批评的奠基者之一亨利·切特尔曾经写道,在当时的人看来,它们已经是真正民间的。

格林还写了"历史"剧《詹姆斯四世》，而且不排除这样的可能性，即他正是由于这种体裁，与莎士比亚发生了争执。研究者们假设，莎士比亚的第一部历史剧《亨利六世》的草稿可能是格林写的。总而言之，格林的戏剧创作作为文献而言，其影响的重要性要大于其独立意义。他的"抨击文"，他的小说享有很高的声誉，而他在戏剧创作中显然还没有找到自己的适当位置，我们所知的他的全部五个剧本都是在他死后发表的。他生前作为舞台作者的名声被那些朋友——另外的"大学才子"所掩盖，而后来又被莎士比亚这个"暴发户"所掩盖。



马洛肖像　不知名艺术家　十七世纪
伦敦　国家肖像陈列馆

莎士比亚的前辈中一个最有意思的现象是他的同龄人，诗人和剧作家克里斯托弗·马洛（1564—1593），他实际上是文艺复兴时期英国悲剧的缔造者。马洛出身贫寒，碰巧遇到一位好心的保护人，才得以进入剑桥大学学习，后来在英国自由思想现象层出不穷之际被疑为"无神论者"。马洛一生短暂，然而复杂，并且其生平至今还有许多方面尚未弄清。他死时的情景直到二十世纪方才查明：他是被国王手下指派的刺客刺杀的。

马洛最初以练达的学者、诗人而闻名。长诗《希罗与利安德》译自希腊和拉丁文的作品，使他在自由思想者的严格的小团体内赢得好评。这些人的活动场所是写过《圭亚那的发现》、《世界史》和十四行诗的诗人和海军统帅沃尔特·雷利的家。

然而马洛的诗歌世界之丰富与其说在于抒情形象，不如说在于宏伟的悲剧形象。《帖木儿大帝》（1558）[①]、《浮士德博士的悲剧》（1588）、《马耳他

① 此处日期似有误，应为1587—1588年。——译注

岛的犹太人》(1589)、《爱德华四世》[1](1589)——马洛的这些悲剧题材迥然有别，人物和剧情时代各各不同，然而却统一成一个主题，即敢作敢为和非同寻常的个人的奋起和失败。类似的题目对十六世纪下半叶来说具有深刻的当代意义，在这个题目中反映出晚期人文主义的许多心理矛盾。

帖木儿是一个普通的"西徐亚牧人"，后成为东方世界的统治者，一把"神鞭"。无情无私的帖木儿的悲剧原因在于，他的能力不是无限的，"福尔图娜"[2]迟早会用各种各样的不幸来攻击他，而其中最可怕的不幸是失望。帖木儿已经没有什么人和什么东西可供征服了，然而他不能征服自己，无法使胸中沸腾的混乱的情感变得和谐，而没有那种和谐，人就不会感到幸福。

马耳他的犹太人瓦拉伐是马耳他骑士团的死敌，他要为骑士团给他的委屈和侮辱报仇。复仇得到了骑士团素来的对头土耳其人的帮助。瓦拉伐与土耳其人也发生争执，他设下最复杂的阴谋，按照预定的结果，他的敌人们必定互相残杀。但他的计谋败露了，他被投入为敌人准备的盛满沸油的大桶，一命呜呼。这个剧本是最黑暗的暴行悲剧之一：瓦拉伐的理智和激情，他的狡猾和外交才能，都转过来反对他自身，使他成为自己发动的、可耻而血腥的斗争的牺牲品。

但是最充分地展示了悲剧这一体裁的特点的是马洛的《浮士德博士的悲剧》，该剧的素材取自德国民间印刷品，1550年被译成英语。

浮士德博士的故事，讲的是新人与旧世界和旧观念的冲突。浮士德拒绝知识，因为它们已经不合时宜。毫无价值的经院哲学家在宫廷生活的鼎盛期已经过去，这些人中间有瓦格纳：这里就出现了这样一幅伪学者的讽刺漫画。浮士德与看来无所不能的魔鬼结盟：他可以运用魔鬼给予的新知识和权力，使自己流芳百世。然而，浮士德缺乏比如哈姆雷特特有的真正远大的目标，他的强大力量具有自我满足的性质，并使他的心灵荒芜。他作为普通罪人落进地狱。马洛关于伟人在福尔图娜的主宰面前无能为力的主题又一次重现，福尔图娜在这里体现为"不洁之力"的形象。

因此马洛关注的焦点是文艺复兴时代人的坚强性格的形成。同时，不能不注意到他作品中的痛苦紧张和矛盾：马洛在揭示孤胆英雄的悲剧的同时，与莎士比亚不同，似乎自己也迷恋于英雄的必然灭亡。

313 · 文艺复兴时代悲剧性坚强性格的创造者，对他们创造的巨人的活动环境注意较少。但是马洛的剧作总体上具有一种暴风雨般的特殊氛围，其主

---

① 此处篇名似有误，应为《爱德华二世》。——译注

② 即命运女神。——译注

人公的形象就在此背景上显现出来。这就是时代的脉搏，时代的搏斗的脉搏，在时代及其搏斗之中剪裁出新世界的蓝图，展现出新世界的勇敢精神、争执、残暴罪行的图景。

马洛形象的丰富表达力因其风格而深化，他喜欢强烈的夸张，过多的复杂比拟。马洛像黎里和格林一样，在莎士比亚的风格中留下了自己的印记。马洛在英国戏剧作品的诗体结构发展中的贡献也是伟大的。借助前人的经验，尤其是依靠他仔细研究的古希腊罗马拉丁诗歌体系，马洛完善了五音步无韵诗体。他的“无韵诗”提供了无穷无尽的韵律变体，用来传达复杂的情绪色调、心灵和思考的强烈高潮，同时又加上马洛自己特有的鲜明描绘。

在十六至十七世纪之交，英国舞台上燃起了一场所谓的“剧坛战争”，这在《哈姆雷特》中也有反映：“两方面闹过不少纠纷……有时为了剧本不欢而散，编剧和演员甚至会争吵得打起来。”这里挑明了在这场“战争”中的力量配置。一方面，“编剧”，即文学家，是把剧本作为作品来创作的。另一方面，演员或同时也担任演员的剧作家，他们要让剧本像观众所认为的那样适应舞台条件和观众趣味。这两方面并不总是泾渭分明，而当文学—戏剧斗争因个人恩怨变得复杂的时候尤为如此，实际上，相互反对的双方，彼此之间存在的区别比他们认为的或比他们极力形容的要小得多。但斗争总的看来是对各项原则的重新审视，英国剧院及其戏剧创作此前是建立在这些原则之上的。争论的焦点正是那种决定英国戏剧创作本质的“非正规性”。顺便指出，这种“非正规性”也在《哈姆雷特》里有过议论；议论，引起一些嘲讽，然后继续为莎士比亚的戏剧创作服务。“剧坛战争”正当莎士比亚的天才大显身手的时候爆发，此时也正好处于英国戏剧发展的顶峰。“非正规”戏剧的成熟和各种可能性的显露，也使得对其特点的议论变得紧迫起来。

莎士比亚在这场斗争中保持独立，毋宁说更多地站在“演员”一边。而同时代年龄比他小的朋友，有时也是竞争者的本·琼森（1572？—1637）成为最出色的“编剧”。琼森总是不仅在剧院里，而且在社会上捍卫文学家和文学的权利。

按照出身、教养和取向，本·琼森也许可以算是一个“大学才子”，但在他参加文学活动时，“大学才子”们已经基本上结束了自己的创作和人生活动。诚然，本·琼森没进过大学，但是他在伦敦学校里刻苦学习，获得了广博的知识。由于继父（他很早就失去了父亲）是泥水匠，他也当上了泥水匠，在年纪很小的时候就为伦敦修筑城墙。后登记服役并参加了在尼德兰的战争，在那里他显示出自己是一个具有非凡勇气和力量的人。回国后他成为职业戏剧家。喜剧《人人高兴》（1598）给他带来了成功，莎士比亚在剧

中担任了角色。本·琼森作品的研究者指出，除了作者本人以外，大家都对此剧的成功感到满意。本·琼森认为，对该剧的评价，根据的不是构成他创作大纲的那些优点。

在本·琼森的创作中表现了前古典主义艺术体系。本·琼森的创作也应当看作与晚期文艺复兴有关，完全是该时期的产物，同时也与十七世纪的意识形态和美学情景有联系。作为新时代的十七世纪在英格兰是从二十年代开始的。琼森的活动也几乎延续到了该世纪中叶：他见证了莎士比亚的创作高潮，也是弥尔顿同时代人中的年长者。

前古典主义倾向在琼森的历史悲剧《西亚努斯的覆灭》(1603)和《卡塔林的阴谋》(1611)中就能感觉到。与莎士比亚几乎在同一时期用古希腊罗马题材创作的悲剧相比，显然琼森的剧本是“正规的”，其中没有莎士比亚悲剧特有的“两个层面”，人们感受到的压力是作为情节背后的外力的作用传达出来的，人物性格是按照一定模式刻画的。卡塔林，这是一个企图成为暴君的阴谋家，《西亚努斯的覆灭》里的提比略，是一个十足的暴君；其他314·角色多多少少退居后场，把舞台前部留给主要人物，他们成双成对地出现，卡塔林和西塞罗，西亚努斯和提比略。剧情失去了莎士比亚悲剧特有的有机的活力，具有这个或那个角色所主导的单线阴谋的特点。按照拉丁语修辞专家的规则建立的对话平缓地流动，或者在紧张关头故意突然爆发高潮。可以感到纯理性的、经过深思熟虑的诗歌条理。行为的不明智或明智起着巨大的作用。卡塔林的阴谋非常不明智，而相反，本·琼森的共和国英雄、罗马共和国的保卫者西塞罗给卡塔林的回击大多是明智的。非常明显，就是在这些悲剧里，本·琼森离开了英国文艺复兴运动的戏剧传统，并力图在舞台上确立文人和教诲戏剧的基础。

与此同时，本·琼森的戏剧创作毫无疑问与古典主义悲剧尚有很大距离，比如，在古典主义悲剧的框架内，出现残害西亚努斯及其幼女的粗鲁场面是不可思议的。

前古典主义的特点显现在一系列喜剧中，它们均取材于剧作家当时的社会生活。本·琼森为当时的悲喜剧性格建立了肖像画廊：威尼斯的高利贷者——吝啬鬼和伪君子(《伏尔蓬涅》，1606年)，靠哄骗庸人们做蠢事而发财的骗子(《炼金术士》，1610年)，傲慢的假仁假义者和自负的小市民(《艾琵欣，或安静的女人》，1603年)[①]，补充了伊丽莎白时期戏剧人物性格的丰富荟藏。这些形象是琼森提出并运用于实践的“气质”理论的胜利，它

---

① 似有误，应为1609年。——译注

主张在描述人的本性时，艺术家力图依靠这种描述来表现该人物确定的、最具有代表性的本性。琼森实际运用这种“本性论”是从喜剧《人人高兴》开始的，而理论阐述则出现在对艺术的一系列意见中，他为自己剧本所写的前言、结语，以及总题为《木材，又称关于人与物的发现》(出版于作者身后的1640年)的整本批评文集都谈到艺术。就像在其他场合一样，琼森在这些意见中一以贯之地强调了教育对诗人的意义，理智在整部诗歌作品中的首要地位，突出了学者诗人的形象，把他们与凭灵感创作的诗人相对立。本·琼森认为，在这方面可以说，莎士比亚是缺乏教养和艺术加工的。

但假如把琼森看作某种完美的古典主义者那也是不正确的。这位艺术家的特点在于，在他身上活跃着文艺复兴艺术的强盛精神，它超出了前古典主义美学的范畴。本·琼森的这一优秀品质表现在喜剧《巴托罗缪市集》(1614)中，从情调上看该剧与莎士比亚喜剧中的民间场景很相似。始终不渝的革新家本·琼森将乡村市集作为自己喜剧的题材，剧中一切都与乡村市集相关，我们在这里认识喜剧人物，了解他们的性格。如果说莎士比亚在某种程度上以比喻的方式嘲笑了清教徒，那么琼森就以他们的平常面目刻画他们：这就是清教徒说教者、伪君子的拉比·毕西(名字意为“精明强干的人”)，他激烈反对傀儡戏，慷慨地奖励自己的教徒；还有出卖灵魂的治安推事奥弗拜(名字意为“过量”)；愚蠢和傲慢的外省贵族、投机马商、小偷、到处游荡的村妇在市集上闲谈，彼此欺骗，说些可笑的废话。这个市集是从英雄世纪向平凡世纪转变的英国社会的缩影，在这个平凡时代，财富的统治权确立了。

伊丽莎白的继承者、国王詹姆士一世赐予本·琼森宫廷诗人的称号，于是他以极大的努力为宫廷剧院创作了许多假面剧和其他戏剧。

本·琼森死于贫困之中，但身后备受哀荣，安葬于威斯敏斯特教堂，享有真正的大师、鉴赏家、文学专家的威望。在这个意义上，他的努力获得了历史性的重要成就。他为了树立文学职业的威望切实地做了许多事。他成为获得赏金的第一个宫廷诗人。他被委任为伦敦的修史官。同时，必须注意到，同时代人称呼他为“罕见的本”，他从不压抑自己的性情，不控制自己的尖锐话语和狂暴性格；他善于使人注意自己，亲自编辑自己的作品集，并冠以总书名《琼森文集》出版，日后成为英国人民的传统财产。

本·琼森在自己的暮年徒步旅行到苏格兰，去找自己的朋友、诗人德拉蒙特。德拉蒙特也是贵族，拥有一座城堡。琼森同他畅谈文学，后者尽量记下这些谈话，以便理解“罕见的本”的每一句话的意思。

本·琼森和莎士比亚这两位伟人的个人关系和文学关系，以及他们在文学和戏剧舞台上的全部相互关系，是一个最重要的问题，尽管奇怪，事实 ·315

上它尚未获得足够的研究。正如已经说过的，本·琼森批评过莎士比亚的各色各样的“不正规”、草率、剧本修饰的不充分，然而正是他在莎士比亚身后参与了莎士比亚剧本集的出版工作，并以诗体写了序言，明确提出了莎士比亚对自己的时代以及对“任何时代”都具有的意义。

另一方面，莎士比亚和本·琼森就像克里斯托弗·马洛和莎士比亚，这是不同时代的文学的接触和冲突，在他们之间有传承，也有争论。并且，假如在马洛的戏剧创作到莎士比亚的戏剧创作的转折中，由于那些同样的原则得到了发展，因而我们没有感到丢失什么的话，那么本·琼森的戏剧，特别是悲剧与莎士比亚的戏剧相比就显得比较苍白。失去的正是基本的东西——有机的整合。本·琼森力图以深思熟虑和写作技巧来弥补这个缺陷。他努力以理论来支撑自己的实践，因为这样的实践是需要显而易见的理论支持的。既然理论具有了规范，它就上升到首位，而作者本人竟然还不能适应这种规范，于是问题就不仅在于本·琼森智力的纯理性主义气质，也不仅在于缺乏纯诗学才能，而在于如下事实：这样一个作为戏剧家和理论家的人，是随着对最“不规范的”诗体戏剧的危机性的改造而走上前台的。

在莎士比亚时期的英国戏剧创作中还必须作出一个重要的区分。莎士比亚的主要前辈和他本人的戏剧创作都符合“戏剧诗”的定义。这种戏剧的支持者和反对者都同意这样的命名。这种戏剧被认为是“诗歌的”，不仅仅在于它使用了无韵诗体。比如，本·琼森是“戏剧诗”的反对者，可是他根本不认为必须完全转用散文。在这种戏剧里，风格、结构、素材本身就是诗，就像在当时的诗歌中那样，素材的特点总带有神奇性和象征性。戏剧诗和诗歌本身一样，没有脱出神话、传说和所有稀奇古怪之事的范畴。十九世纪末，撰写过许多论莎士比亚及其同时代英国诗人作品的批评家阿尔杰农·斯温伯恩就提议把那个时代的剧本区分为浪漫主义的和现实主义的。当然，也可以不使用所提议的术语，它们已经承担了过多的色调，但重要的是考虑到这种区分的原则性。莎士比亚的戏剧创作，除了喜剧《温莎的风流娘儿们》和其他剧本的几场之外，全都属于莎士比亚本人时代的戏剧诗和斯温伯恩所称的浪漫剧。在《温莎的风流娘儿们》里我们看到了逼真的日常生活。事实上，这是莎士比亚唯一的一部描写日常生活的剧本，而他的“诗歌”剧至少有三十部。在当时的戏剧作品里，总的比例完全是另外一种情况。

特别是接莎士比亚班的那一辈更喜欢描写日常生活的戏剧，他们把自己的注意力集中在最平凡的[①]、市民的、资产阶级的生活方式上，但再说一

① 俄文此词兼有“散文的”之意。——译注

遍，这并不意味着转用散文语言。

约翰·弗莱彻（1579—1616）和弗兰西斯·鲍蒙特（1584—1625）[①]是莎士比亚的直接继承人、莎士比亚所在剧团最好的剧作家。在他们的剧作中，富裕市民的生活成为精心描绘也是刻意嘲笑的对象。歌颂这种生活的人也在当时的英国戏剧中崭露头角，用散文为这种生活写作编年记的托马斯·德洛尼就是其中之一。与戏剧中的德洛尼相似，顺便也利用他的剧本作为资料来源的是剧作家托马斯·德克（1570？—1641），他创作了戏剧《鞋匠的节日》（1600）；还有托马斯·海伍德（1570—1644），他创作了诸如《四个伦敦学徒》和《为善意所杀的妇女》（1603）等剧本。这些都是褒扬新阶层美德的"感情"剧。鲍蒙特和弗莱彻直接与海伍德就类似方面的所有戏剧作品争论，主要嘲笑发了财的商人和手艺人的"世俗的"甚至"骑士的"野心。

鲍蒙特和弗莱彻既共同创作了许多作品，也各自独立写作。比如弗莱彻的喜剧《燃杵骑士》（1611）就明显地表现了英国剧院和戏剧的改造。戏中戏已经不是像莎士比亚有时做的那样局限在一段情节里，而是在这个喜剧的整个剧本范围里景中有景地展现出来：演出《伦敦商人》的演员的最初构思被一个观众破坏了，这个商人和他的妻子一起冲上舞台并要求更改剧情。对这样的要求是不得不做些让步的，于是剧院艺术和戏剧的不同时代特征就一个接一个地呈现在观众眼前。莎士比亚本人也被引用来作为陈旧艺术的"艺术标本"（按照哈姆雷特的说法）。莎士比亚现在正处于这样一种情境，他曾在这种情境中表演过自己前辈的戏剧和场面，其中特别值得一提的是在《哈姆雷特》里用"戏中戏"演出了基德和马洛的戏剧。 ·316

新戏剧的特点是情节的新颖和独立性。托马斯·纳什仿佛说过，这些情节可以说是从生活中直接吸取来的，与那些"虚假构思的影子"截然不同，后者组成了莎士比亚的前辈及其本人的戏剧作品的主要素材。这些情节不是传说，而是搬上舞台的当代生活事件，虽然这种生活也可能仍然假定是"西班牙的"（就像那个弗莱彻至今深受观众喜爱的《西班牙牧师》），或"意大利的"（鲍蒙特和弗莱彻的《菲拉斯特》）。当然，在莎士比亚的戏剧中人物无论穿什么衣服，无论在什么地方，总能认出是英格兰，但在他的继承者那里戏剧与现实的距离越来越接近。

可是恐怕不能把鲍蒙特和弗莱彻称为莎士比亚的"后继者"，因为在这方面不可能有任何人来取代他在英国戏剧创作中的位置。说到莎士比亚的

---

① 此处疑有误，两人的生卒年份分别为1579—1625年和1584—1616年。——译注

前辈，我们指的不是单单早于他从事文学创作的作家，而是这样一些作家，他们笔下所勾勒的东西，经莎士比亚的发扬而达到伟大的境界。大人物、悲剧性冲突、形象生动如画的诗句——这是人们通过莎士比亚而熟悉的，而在他所表现的这一切中确实有前人存在。但去寻找他的戏剧继承人则是没有必要的。比如在《哈姆雷特》里，伶人的独白（“披勒斯，凶猛地吼叫着……”）与接下来哈姆雷特本人的独白之间的修辞差异比较小，而弗莱彻喜剧引用的莎士比亚的几句话与整部喜剧的台词之间的修辞差异要大得多。的确，莎士比亚不仅向自己的前人学习，而且也注意同龄人和年龄比自己小的人的作品，他甚至同弗莱彻等人合作。但正是在明显合作的地方，已经仿佛看出是莎士比亚戏剧范围中的非莎士比亚戏剧。

问题不仅在于风格。剧院本身已经不再具有莎士比亚的气魄和意义了。莎士比亚把满足各色人等的趣味当做自己的职责，虽然有时烦难甚至令人苦恼，但毕竟是必须的，而接他班的那一辈人则清晰地把自己的目标对准某类观众、一个群体。公众的新的结合，就像公共剧场曾经有过的那样，已经不可能出现于剧院的发展过程中，而只能围绕在书籍四周。《鲁宾逊漂流记》的阅读正在建立这种结合。因此，必须到长篇小说中，而不是到戏剧中去寻找源自莎士比亚的继承性。莎士比亚本人到十八世纪重新统治了英国舞台。

同时，年轻一辈的英国剧作家注意到莎士比亚的创作经验，并直接抄袭他的经验。剧作家约翰·韦伯斯特（1580—1625?）在为自己的悲剧《白魔》（1612）所写的序言里对“大师莎士比亚的卓有成效的活动”作出了应有的评价，但英国的研究者并非偶然地认为这段引文主要是客气的恭维，而不是阐明真正的传统。事实上，约翰·韦伯斯特是莎士比亚时代的晚期悲剧作家中的佼佼者，他仿佛越过尊敬的“大师”，转向了前莎士比亚时代，转向了托马斯·基德的过分的“血腥味”。重新出现错综复杂的情节，接二连三的诡计，各色各样的阴谋，以及最后尸横舞台。在韦伯斯特那里，就像在克里斯托弗·马洛那里一样重新出现了曾被莎士比亚克服过的，把恐怖场面直接作为某种病态的紧张，作为对恐怖的狂喜来追求的倾向。

文艺复兴时期英国剧院的历史也以悲剧的调子收场。这段历史是这样中断的：随着英国资产阶级革命的兴起，尊奉奥利弗·克伦威尔的指令和国会的决议，剧院先是遭封闭，后来则干脆付之一炬。当然必须注意到事情的两个方面，即不仅清教徒的攻击日益加强，而且剧院本身在某个阶段也放松了其发展的组织完善性。清教徒消灭了剧院，把它作为牺牲品，而不让它缓慢地自行衰亡。

清教徒获得政权以后，将此前还停留在纸上的威胁付诸实施，而落入政

府手中的演员遭到了公开的鞭笞。剧院尚未全部焚毁，在那些幸存的剧院里，演员们试图违禁坚持演出。此时军队到达现场，驱赶演员和观众。演员在城外得以寻觅到栖身之地，在富人的庄园里，他们偶尔举行演出。但总而言之伦敦定期的文学戏剧活动停顿了十七年之久。

5. 莎士比亚

· 317

民族的统一，精神的高涨，文化生活的充实，这就是威廉·莎士比亚(1564—1616)开展创作活动的十六至十七世纪之交的情景。这种丰富充实在相当程度上成为来自民间的一个天才人物脱颖而出的原因，这个人兴许连小学堂都没毕业，他来到首都，总共过了几年，就成了最有声望的文学和戏剧大师。

莎士比亚的才华从他最初的作品中就已显露头角。他在创作界找到了支持，他以作者和领袖身份领导了当时最受欢迎的戏剧班子，据同时代人的可靠见证，莎士比亚受到周围人的热烈拥戴。不得不提的是作为同时代人的本·琼森，他因为对莎士比亚所受的“偶像崇拜”持不同见解因而显得更加客观，他给予莎士比亚明确的、经得起历史检验的评价：莎士比亚是“我们时代的灵魂，……并将永远享有荣耀……”

尽管下一个时期的英国文学以诗人兼政论家约翰·弥尔顿为最重要的代表，接受并发展了这个崇高的评价，但毕竟随着十七世纪英国资产阶级革命的掀起，莎士比亚的戏剧作品失去了与广大普通观众接触的机会，因为剧院已遭封闭。发生于十七世纪向十八世纪过渡时期的莎士比亚的复兴，带有遭受过许多重大的、不可逆转的损失的特征。

与莎士比亚的直接传统的实际上的断裂，表现在手稿的亡佚和传记资料的散失，这就给后来留下了一片沃土，得以不断滋生莎士比亚作品的归属问题。

关于莎士比亚的许多传说，包括他在禁猎地偷猎的故事，据权威的莎士比亚学者的意见，都含有少许真实性。

但同时随着不同的传记相继出现，一直可以看到莎士比亚的形象摇摆于“放荡才子”和“市民阶层”之间。一说他是一个大胆青年，闯入禁林，来到首都，为剧院看门糊口，当上演员和编剧，经过四分之一世纪以后又回到故乡，一度交友频繁，然后去世；或者说他不愧为肉贩的儿子，后外出挣钱，攒了钱并退职家居，住进“城里最豪华的住宅”。而在这两种极端之间又闯入了反对者的声音，他们提出自己心目中的莎士比亚，说他是个人文主义学者，有教养的贵族，甚至说他就是女王伊丽莎白一世。

虽然对莎士比亚的著作权没有发生疑问,“莎士比亚问题”本身也属于假问题,但这毕竟远非偶然的文学史误会。这个问题与对莎士比亚的认识交织得相当紧密,因而产生了性质各异的结果。

在英国作家中间,莎士比亚是注释者的第一个对象,就如从前注释古希腊罗马经典作家或注释新时代作家中的但丁一样。这项工作其实尚在莎士比亚时代就已开始,此时系莎士比亚去世后不久。他的剧本集,即“第一对开本”,1623 年由他的剧团的演员在本·琼森帮助下出版,是一部无愧于作者的珍贵文献。这个“对开本”在十七世纪期间几度重印,而从莎士比亚时代已经过去的十七世纪下半叶起,古物爱好者开始收集关于莎士比亚的资料,他们编成了他最早的生平简记(富勒,1662 年;奥博里,1681 年)。当时英国最著名的剧作家约翰·德莱顿已经把莎士比亚看作民族的遗产、祖国的经典作品。(《论戏剧诗》,1668 年)。从十八世纪起,形成了莎士比亚学,这门学科的著作成果是第一部经过仔细校正的莎士比亚传记(尼考拉斯·罗依,1709 年)和著名版本学家完成的许多注释作品(西奥博尔德、斯蒂文斯、科列尔)。

第一本俄语的莎士比亚传记是从法文翻译的,出现在十八世纪末。

然而莎士比亚的时代过去了,时代不同了,与实事求是的说明一起,莎士比亚的文本蒙上了一层带有启蒙运动和古典主义色彩的解释。热心者把自己的任务设定为从有关莎士比亚的概念中抹去所有那些他们觉得粗鲁、矛盾、“野蛮”的东西,当时著名的莎士比亚学者爱德蒙特·马隆的活动就象征性地表现了这样的做法,他详细排出了莎士比亚剧本的年表,并提出把艾汶河畔斯特拉福镇教堂里的华丽的莎士比亚半身雕像漆成单调的白色,这是剧作家的一个极简单然而毕竟保留了时代印记的雕像。

318·

在十八世纪的莎剧表演中,英国舞台上产生了不少巨擘,必须首先提到的是大卫·加利克,然而他出演的莎士比亚剧作是经过简写、改写和补写的。因此十八与十九世纪之交热闹起来的“莎士比亚问题”,人们所致力的方向之一是,他们试图看出莎士比亚作品中什么是未被理解、未得到解释,而只是被圆滑地糊弄过去的东西。反对莎士比亚的种种说法提出了各种问题、猜想、臆测,寻求它们的答案成为刺激莎士比亚学发展的一种动力。

在二十世纪,想要推翻莎士比亚法则的人的主要理由已经被证明是毫无根据的,但一度流传甚广的那些意见有时还在起作用,而由于惯性,莎士比亚的名字与荣誉的光环一起像从前一样仍然笼罩在“迷雾”中。莎士比亚的很多生活和创作问题,尽管研究者们千方百计地努力,仍然尚未解决或者是以假定的方式解决的。而夸大围绕莎士比亚而产生的矛盾和难点也是不应该的。

另外需要考虑的事情是莎士比亚创作的各种主要问题。正如所有的伟大艺术家那样，莎士比亚属于别林斯基称之为人类精神的“永远活着和运动着的”那些现象。

甚至在莎士比亚的同一个构思和同一件作品的范围里，也可以观察到思想过程的改变。他的剧本有经过作者首肯的不同版本流传至今。莎士比亚生前出版的作品称为“四开本”，分为“好的”和“坏的”两类。后一类的出版没有作者的参与，系“盗版”，而前一类是作者同意的。

第一“对开本”的编辑们证明，该出版物也是根据作者的手稿排印的。而在“好的”四开本和“对开本”之间仍然存在不少异文。更多的异文是在与文本一起“校订”莎士比亚提出的问题时，由编辑过程本身带进莎士比亚的文本里的。

岁月流逝，世纪更迭，对莎士比亚的认识发生了变化，但同时由于莎士比亚作品具有严整性，因而决定了仍然存在继承性。我们按照自己的方式理解哈姆雷特的慌乱不安，但慌乱不安的心情本身，像李尔王经受的强烈震动一样，就是莎士比亚的作品，它们实际上与米开朗琪罗的人物同样无时不在、坚不可摧，虽然雕塑同样在不同的时代按不同的方式被观察。

还需要考虑重新调整莎士比亚剧本里问题的全部等级。“《哈姆雷特》中表现了什么?”著名的莎士比亚学专家多佛·威尔逊以这个问题作为自己著作(1934)的标题，设法从莎士比亚同时代人的视角来观察莎士比亚的这部悲剧。他指出，“与幽灵有关的这件事”非常重要。另一位权威莎士比亚学专家兼导演格兰维尔-巴克，承认威尔逊的许多论据是可靠的，同时强调，旧材料中有许多“是可以理解的”，但这并不意味着迫使旧材料在另一个时代的观众心里生根发芽。此类困难唯有剧院才能解决，在剧院里演员的个性与正在读者感觉中分解的莎士比亚笔下形象的各种色调相互结合。例如，阿·阿·奥斯图热夫饰演的奥赛罗(1936)解决了嫉妒与轻信之间的矛盾。劳伦斯·奥利维尔饰演同一角色(1965)，揭示了“高尚的摩尔人”道德堕落的辩证法。不排除随着时间的推移，在哈姆雷特的陈列馆里将来会出现胜任主人公所有精神和外貌复杂性的演员，按照莎士比亚的安排，他应该是“极精致的文雅”，时而又不无“粗糙和行动迟缓”。

把莎士比亚理解为一个世界级的大人物，是在不同国家的许多民族共同努力中形成的。一些与莎士比亚旗鼓相当的卓越思想家、创作家决定了莎士比亚评论中的主要路线。这并不意味着歌德、黑格尔、司汤达、普希金等巨人们没有按自己的方式曲解过莎士比亚，但正是通过他们实现了文学中来自莎士比亚的深刻的、历史的、具有个人特点的创作继承。十八与十九世纪之交的德国哲学和美学思想，从赫尔德、歌德，经过奥古斯特·冯·

施莱格尔和卡尔·冯·施莱格尔，到黑格尔，在莎士比亚评论中发挥了特殊的作用。辩证态度使德国哲学家在评论莎士比亚时消除了十八世纪英国和法国的莎士比亚崇敬者和反对者那里产生的各种矛盾。随着时间的推移，在每个以本土基础接受莎士比亚的国家里（俄罗斯也不例外），逐渐形成了莎士比亚学的民族传统。莎士比亚在苏联舞台上，在苏联翻译和研究中都表现为非常突出的现象。

319· 莎士比亚在文艺复兴运动孕育的巨人中，作用和影响力均居首位，他与这些人相比自有许多特点。“最伟大的进步变革”需要范围广大、各色各样的人们，莎士比亚作为最显赫的参与者之一，他的特点不在于外表的多才多艺，而这种多才多艺正是文艺复兴时期的活动家，包括与他类似的诗人们的一大特点。莎士比亚一生都没有太多地脱离文学和戏剧活动，在这个范围里莎士比亚首先和更主要的是进行戏剧创作。

莎士比亚曾是沃里克伯爵领地的老居民，莎士比亚同时代的一位当地诗人称颂该地是“英格兰的心脏”。莎士比亚的祖先早就习惯了在沃里克郡居住。在所有偏远地区的普通农人、手工业者或贵族家庭中间都会遇到他们的亲戚。莎士比亚的祖父曾是伯爵外祖父的佃农，经历过兴旺，也经历过挫折。到1564年4月威廉·莎士比亚出生为止，他的父亲作为手艺人和制造商，在斯特拉福镇地位显赫。母系亲属是从城市中心，从自己父辈的店铺和粮行来到城郊，来到“绿色的田野”，从母系来说，他的祖先是小乡村贵族、自由农人和士兵、自耕农。“古老的、快乐的英格兰”，经历过真正的，尽管是短暂的十五世纪的繁荣，这也是莎士比亚在母系亲属家里还能接触到的生活方式。在自己周围的人们中间莎士比亚看到了民族的支柱，他在对体现了可靠、坚毅和勇气的自耕农所作的次数不多、然而意味深长的描绘中谈到了这一点。莎士比亚终其一生保持了对“绿色田野”的向往，对被“坏天气和严寒”、狂风暴雨掩蔽下的尽管小然而自有其“快乐”的世界的向往。

但莎士比亚是与不断开拓的时代步调一致的。民族团结的巩固和英国人世界影响的加强，大不列颠的形成，新大陆的第一批殖民地，所有这一切都反映在莎士比亚的作品里。世界范围的政治和经营业务使一些杰出人物觉得，自有其生活方式并且富有诗意的然而又属于外省的斯特拉福太狭小了。斯特拉福的年轻人为寻找成功，来到伦敦。年轻的莎士比亚和自己的弟弟埃德蒙特一同站在这条由同乡们踩出的道路上，埃德蒙特也成为一个演员，但死得很早（死于鼠疫）并葬在伦敦。研究者们查明了许多斯特拉福人的遭遇，在此背景上莎士比亚兄弟威廉和埃德蒙特的事业似乎具有典型意义。

1580年代的下半期，莎士比亚刚刚在伦敦定居，关于他在这段时间里的生活，只保留下一些传说。文献资料显示的莎士比亚已经是一个同情者和嫉妒者谈论中的文学界人物。但假如考虑到在伦敦莎士比亚的长诗的第一批出版人和剧本的排演人都是他的斯特拉福老乡的话，那么这在某种程度上可以说明这位有才华的年轻人迅速崛起的原因。

整个环境充满革新并密集地居住着有才干的人，培养和发展了他的天赋才能。假如说他在地方文法学校里掌握了拉丁文、文学、历史的基本知识，那么伦敦的文化生活给他提供了一代杰出的诗人、剧作家、思想家的卓有成效和充满活力的精神活动的现成成果。

除了对自己的赞扬以外，刚刚起步的莎士比亚还听见了“暴发户”的侮辱声（罗伯特·格林，1592年），但莎士比亚时代培育了一大批享有社会地位以及在国务活动、科学和艺术中有所建树的人物。

莎士比亚来自民间，表达了整个民族的伟力。他的创作和世界观的主要特性是规模宏大。他的时代的文学非常丰富，涉及了动荡时期的矛盾性和复杂性，反映了十分不同的社会、文化和教派力量之间的各种冲突，在这样的背景上，莎士比亚的立场仿佛无愧于他的剧院的标志——双肩上扛着地球的赫拉克勒斯。

思想的勇敢，胆气的壮阔，这也是符合时代精神的，但与马洛的宏伟相比，在莎士比亚的气魄中包含着深刻得多和具体得多的生活辩证法。正如恩格斯讲到莎士比亚剧本的色调时所说的，实际上在我们面前总是出现一个“古老的、快乐的英格兰”，这已从最近的莎士比亚学研究并在最具体的意义上得到了证明：莎士比亚直接从自己的“家里”借用了许多地方特征，并把它们运用在行文里。不应当到法国去寻找喜剧《皆大欢喜》里的阿顿森林；甚至不必像从前的注释家那样把这个森林认作罗宾汉的舍伍德森林。莎士比亚让自己的人物相应地迁入按照其母亲的名字玛丽·阿顿命名的自己的森林，母亲的这个名字是从莎士比亚的祖辈们居住的那些地方继承过来的。类似的实际地方事物在莎士比亚那里有很多：人名、物名、地方成语，这些名词外人看来是不可理解和不知道的，但对莎士比亚来说却很重要。

·320

虽然外人并非总能看出来，但莎士比亚的观众和读者一直处于恩格斯所说的“英格兰的天空下”，他们在全人类范围里看到了这一切。“愁闷和忧郁、痛苦、地狱本身”都改貌为“美”，具体材料经过充分、完美的创造性改造，成为令人信服的、合规律的、以多维度为特征的“第二现实”。不然的话，由于欠缺表现力，莎士比亚虽说不会销声匿迹，但会与那些虽然优秀，但不属于莎士比亚范畴的另外的现象为伍。

莎士比亚笔下的核心人物不管看起来有多么庄严雄伟，他们评价事物的观点总不如莎士比亚那样广阔。

特殊的评价等级——这决定了莎士比亚本人的观点。这个观点的高度不是靠降低角色来达到，而是靠丰富角色的行为和心理色彩来达到，如此丰富的色彩极大地提高了主人公的自我评价，即使当他正进行深刻的内省之时。莎士比亚恰恰就是这样不仅继承，而且改造了民间剧院的自由精神和流动性。假如说莎士比亚对后代来说仍然是兼具喜剧和悲剧精神的榜样，是让剧情不拘地点和时间自由发展的榜样，那么在具体的历史情景下，莎士比亚的立场取向就两样了：他把“自由”看作马虎草率，看作没有能力调控舞台时空，把它置于监督之下，进行修正。

据同时代人说，莎士比亚在当时的文坛斗争中“战胜了所有人”，他既不赞同“文人”戏剧的代表，又不赞同那些日常生活派的剧作家，所谓的“实践家”。对剧坛“战争”的评述可以在当时的舞台评论(《从诗坛返回》，1601年)中见到，莎士比亚在其中表现为“机敏的小伙子”，正如我们所了解的，这在时代的生活习惯中具有比仅仅机智更加广泛的意义。“机敏的小伙子”，这其实就是莎士比亚也身处其中的那种社会历史典型，他有天生的智慧、生气勃勃、理解力，当然也具备“战胜所有人”的能量级别。

莎士比亚获得了公认的戏剧家和剧院当家人的地位。大约有十年(1590—1599)时间他是在同乡詹姆斯·伯比奇的剧团里度过的。伯比奇是戏班的班主，后来同儿子、优秀的悲剧演员理查德·伯比奇建造并领导了“环球”剧场，莎士比亚最紧张的活动时间(1599—1613)都与这个剧场有关。

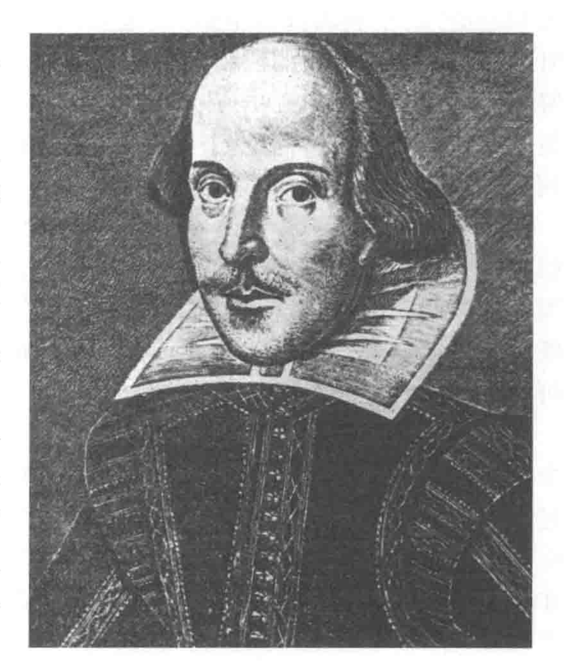
这种紧张是多方面的，既有个人的也有社会的原因。一方面是国家政权的更迭以及与之相关的国内景况；另一方面是莎士比亚既获得了创作成果和实际成就(剧场、封爵、房子、土地)，又经受了失去儿子(1596)、父亲、母亲和兄弟的沉重打击。莎士比亚的创作活动结束于一场火灾——在莎士比亚一部剧本演出的时候，“环球”剧场遭遇大火并被烧毁。火灾过后，“环球”剧场很快得到修复。此外，莎士比亚的剧团以前就已经拥有了另一处供冬天演出的场所“黑衣修士”剧院。此后莎士比亚回到了斯特拉福镇，虽然他还继续维持与伦敦和剧院的朋友的联系。他向他们口述了事务文书，并在自己的遗嘱(有他的亲笔签名)里把财产仔细分配给亲人，并分别给莎士比亚剧组三个演员理查德·伯比奇、约翰·赫明和亨利·康德尔留下了馈赠。

在五十三岁那一年，据传说由于“疟疾”或“热病”——这在当时意味着大量各种各样的疾病，伤寒、感冒——莎士比亚差不多死于自己的生日那天

(去世的准确日期是4月23日),并安葬在他曾经受洗的三一教堂。伯比奇比自己的朋友没有多活几年,但赫明和康德尔与本·琼森及其他许多人合作出版了莎士比亚剧本集(1623),扉页上标明“据作者手稿排印”。莎士比亚的妻子死于同一年,与自己的丈夫葬在一起,同时在莎士比亚的陵墓附近,在教堂壁龛里建立了一座木制的雕像。它与剧本集里的版画一起提供了关于莎士比亚外貌的某种概念。还应当注意为了纪念莎士比亚而在他死后用拉丁文书写并刻在其半身像下的墓志铭,它与同时代人的评论互相呼应,强调了莎士比亚绝无仅有的天赋:“从见解的合理性看他是涅斯托耳,从智慧看他是苏格拉底,从才能看他是维吉尔……” ·321

莎士比亚的创作道路可分为三个阶段。从最初的历史剧、早期的喜剧和长诗到《罗密欧与朱丽叶》和《尤利乌斯·恺撒》(1590—1599);然后从《哈姆雷特》到《雅典的泰门》(1600—1608),悲剧时期,包括莎士比亚戏剧创作活动的顶峰在内;最后是晚期,离开剧场前(1609—1613),有一些神话剧或浪漫剧,其中包括临别赠言《暴风雨》,以及最后有点孤立的颇有价值的历史剧《亨利八世》,据几位研究者推测,这部戏不是莎士比亚一人所作。还有更细致的划分,它们具有补充的意味,但没有改变莎士比亚创作的总体线索。

莎士比亚在最初的剧作中是面对英格兰的过去。对当时来说,那是不久前的过去。莎士比亚开始追随历史的足迹,但后来他专注于更加久远的代表动乱的百年战争时代。



威廉·莎士比亚肖像 第一版《作品集》卷首版画
马丁·德鲁斯霍特 1623年 伦敦

如果打乱莎士比亚历史剧发表的次序,并把它们按照历史的连续性排列——《约翰王》(1596)、《理查二世》(1595)、《亨利四世》(上下篇,1597—1598年)、《亨利五世》(1598)、《亨利六世》(上中下篇,1590—1592年)、《理查三世》(1592)、《亨利八世》(1613),那么,从约翰王(失土的)时代起,直到伊丽莎白女王的父亲亨利八世统治时期, ·322

换句话说直到莎士比亚的时代，展开了一幅英格兰崛起及其国家愈加团结的画卷。

封建制度的内讧，红白玫瑰的对峙，阿金库尔大捷，在法国本土的战争，杰克·凯德起义，博斯沃思战役，这些都是英国历史道路上的重要路标，当然，最显赫的活动家是国王、高官重臣、统帅、民间英雄（贞德或杰克·凯德），这些人都生气勃勃地活动在莎士比亚的历史剧里，给人留下了难忘的印象。

莎士比亚自由地处理历史事实。像托马斯·莫尔一样，他用来作为剧本基础的与其说是事实，不如说是对这些事实、历史事件和活动家所形成的概念。莎士比亚忠实于历史的所谓“现实的节拍”（别林斯基）。当说到时代的趋势，说到英格兰历史在那个时期往哪里走和怎样走的时候，他是认真的。莎士比亚通过往昔的典型，通过描绘前代的人物性格，达到了特殊的真实和深邃的表现力。这并非复古，事实上，这是过去的典型，然而是保留下来的，从已经消失的时期到莎士比亚时代的典型。在受历史时代的思想所激动的时代轨道上，恢复旧的世界并在其背景上显示出新时代，就如同在大洋彼岸发现了新大陆。此时，莎士比亚以历史情节和场景，特别是以人物性格，体现出已经逝去的时代的本质，同时也体现出“新时代的内核和胚胎”（《亨利四世》，下篇）。这是艺术的历史主义。在莎士比亚看来，时间是一种包罗万象的法则。时间在他那里乃是对主要历史和社会问题的解答。在莎士比亚的历史剧里，封建主反对派感觉到，不是国王的意志，而是时间在消灭他们。而他们自己，在反抗中央集权的政权的时候，也意识到是在试图阻挡历史的车轮。

莎士比亚囊括了整个国家、整个民族和历史运动中的人民。莎士比亚的视野具有宏大的时空维度。莎士比亚在自己的历史剧里观察并显示出英国国家体制的形成，从而作出了千百年的总结。莎士比亚的力量显示在他既有能力将“时间”表达为正在催生一批“同时代人”的时代，又有能力表达历史时间的规模。

历史剧《亨利四世》的开头讲到英国人必须履行压在自己身上已有十四个世纪的职责。接下来国王告知大家，自从他决定履行这个职责后，“已经过去了十二个月”。最后，他转向“昨天”通过的国务会议决议。于是，由于生动和直接，历史就像某样亲近和可感触之物得以理解。剧中人、与他们在一起的莎士比亚以及观众，都感觉自己参与了大约长达一千五百年的历史过程：多少个世纪历历在目地流淌过去，就像“昨天”那样。

莎士比亚看事物的眼光异乎寻常地现实。他抓住一切，现实地评价所有的东西。他的现实主义的本质和基础就在这种感觉里，就在这种感知和

传达真实情况的现实性和清醒之中。在历史剧《亨利四世》里，哈利·郝特斯泼[1]和约翰·福斯塔夫爵士是别具一格的充满生活气息的鲜明人物。驱逐福斯塔夫，就等于"驱逐所有人，世界上所有最优秀的人"，等于驱逐生活本性的自由表现。莎士比亚指出了这一点，他也明白，哈利·郝特斯泼，是一个卓越的人，也许国王周围没有像他那样的人。然而莎士比亚以历史的眼光看待这两个人。那种福斯塔夫称为勇气和大胆的东西——其实勇气和大胆也是一种英勇精神——准确地说是二三百年前(从莎士比亚时代算起)的英勇精神。而现在，在另一个时间维度上，福斯塔夫的大胆看起来显得既粗鲁，又可怜，又不道德。而郝特斯泼，尽管非常英勇，却也是一个煽动分子，在中央集权的国家体制中不可能有他的位置。

在莎士比亚的第一部历史剧里，宗法制生活、平和而简朴的生活形象，与"宫廷里的碌碌无为"相对照，形成了摆脱血腥的功名利禄的喧闹环境的庇护所，一个值得期盼却可望而不可即的庇护所。宗法制具体体现在肯特郡的绅士艾顿身上(《亨利六世》，中篇)，他刚刚宣称没有比远离扰攘的世界更好的运气，马上就被卷入历史事件并参与进这个"世界"。温和的亨利六世本人认为"幸运之签是做一个贫困的乡村牧人"，他由于自己的宗法制意向而加速了灭亡。历史进程的时间感在事件和个人命运的这些转折中显露出来，在剧作家创作道路的起点也显露出来。在这里以生动的形式表现了平衡的需要，也可以感觉到这种需要的社会原型和现实基础。

亚历山大·艾顿的性格特征使人想起民间史诗中的英雄："你的拳头只抵得上我的手指，你的腿和我的粗棒子比就像一根芦苇；我一脚踢飞你全身力气。我若是举起一只胳膊，你的坟墓就挖好了。"肖像素描的这个特点给穿插人物添上了非个人性质的重要意义，并把肯特郡的两个男子汉——亚历山大·艾顿和约翰·凯德——相遇和交战的简短场面合并在一起。两个人物都通过自我描述而得到表现，并各自显示自己的目标。

凯德自称是"肯特郡最好的男子汉"，他把自己的失败只归结为外部原因——饥饿。艾顿与侮辱自己的凯德决斗，但不是个人动机在指引他。他以整个英格兰作为自己行动的理由："只要英格兰存在一天，我就不能让人说，肯特郡的绅士艾顿·亚历山大和一个饿汉决斗。"在艾顿看来，杰克·凯德是个"下贱的叛徒"和"恶棍"，而在莎士比亚眼里，他是个颠沛流离情绪的表达者，但同时又是个蛊惑家和要求绝对承认个人伟大的沽名钓誉者，一个破坏平衡和限度、不考虑民族统一的人，是觊觎最高权力的另一个

[1] 意为"性急的人"。——译注

沽名钓誉者手里的工具。

显然，莎士比亚敬仰肯特郡绅士身上严整的精神基础，敬仰他的生活原则："我不想排挤别人以赢得荣耀，也不想积累财富。我安于自己的小康生活，流浪者总是在我这里吃饱后离开"（准确地说是"心满意足地离开"）。



莎士比亚悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》的场景 素描画 亨利·皮切姆作(?)

在莎士比亚的创作中，喜剧系列是与历史剧系列相互交织的，莎士比亚总共十部"快乐喜剧"都创作于他的戏剧创作活动的第一个时期。在社会、道德和情感氛围方面，这两组作品显而易见存在对照关系：历史剧里有"流血时日"，喜剧《错误的喜剧》(1592)、《仲夏夜之梦》(1595)、《无事生非》(1598)、《皆大欢喜》(1599)里也有"流血时日"。

莎士比亚的历史剧和喜剧，是戏剧创作中各自独立的两个范围，它们考虑到戏剧演出的不同目的和体裁特点，但并非彼此隔绝，而是互相联系的。"快乐喜剧"与充满紧张性的历史剧相互有关，但不是由于喜剧能够使戏剧造成的紧张得以缓和，也不是由于它对激发心灵的善良状态有帮助效果。

在莎士比亚的创作中，从一开始就隐含着，后来又形成了思想的连贯性和对平衡的追求：透过火焰、鲜血、毁灭和混乱，莎士比亚几乎总是看到作为精神支柱和 4 勃勃生机的基础，乃是大自然和社会之间的统一，大自然带有其淳朴和一贯的表现，社会则能够克服自然生存的蒙昧和社会生活的野蛮习性。

在品行端正的人物中间和田园诗般的环境里，快乐的体验正在"上演"，"绿荫下的"、"远离尘世"和"虚饰奢华"的生活尝试正在进行。饱受舞弊行径和罪恶预谋戕害的老公爵和他的"快乐的伙伴"在阿顿森林找到了藏身之处，"他们像古代英格兰的罗宾汉那样在密林中生活"。"他们说……他

们的日子过得无忧无虑,像从前在黄金时代一样”。他们是这样说的,间接得到的消息或传闻也是这样的。老公爵发现,这里要“好得多”,“到处是善行”。这里没有任何敌人,“除了严酷的大自然的冬季”,这里假象不会冒充本质,这里与生俱来的机智足以嘲笑命运女神,这里有足够的理解力,能够不因为人性的弱点而悲痛,也不给他们作恶的愿望。

但也就是这个老公爵,想起了他和他的“快乐的伙伴”“经历过美好的时光”,但孤独地与忧郁的雅克待在一起以后,老公爵却突然承认、透露了他的隐秘心绪,否定了自己的乐观断言“这儿到处是善行”:“不幸的不只是我们这些人。在广大的世界舞台上有许多悲惨的戏剧,比我们在这儿演出的戏剧更悲惨!”

喜剧《皆大欢喜》的标题让你们根据你们的天性对“绿荫下的”情景作出评判,而这并没有排除喜剧本身的“天性”①。这部喜剧的“天性”,就像莎士比亚创作第一时期的其他喜剧一样,是快乐的。这部喜剧的基础是民间对人的本性和大自然的乐天观点,与生气勃勃的文艺复兴思想密切相关。这种民间观点和人文主义观点的结合在许多方面极为清晰地表现出来,它表现在特别钟情于民间文艺创作和民间叙事诗和歌曲,表现在日常生活背景所起的特殊的作用。

民间观点与人文主义观点的结合表现在思想深刻的丑角“试金石”关于田园牧歌情景的清醒的、没有片面性的论断中,正如他说,牧人生活“本身”是一种“好生活,但因为他是牧人的生活,所以什么也不值”。

十六与十七世纪之交是莎士比亚创作道路的中期,此时形成了他的悲剧处世态度,并且似乎是“刹那间”形成的。在他的创作发展的第一和第二时期,环境氛围中的对照是非常巨大的。

阴沉、严酷、血腥的历史剧一个接一个,但没有留下悲观的印象。喜剧的乐观调子则完全没有类似的印象。早期悲剧与快乐喜剧交替问世。继莎士比亚的第一部悲剧《泰特斯·安德洛尼克斯》(1593)之后,出现了《维洛那二绅士》和《爱的徒劳》,继《罗密欧与朱丽叶》(1597)之后,是《仲夏夜之梦》,继《尤利乌斯·恺撒》(1599)之后,是《皆大欢喜》和《第十二夜》。于是就到了《哈姆雷特》(1601);在此之后是《终成眷属》(1602)和《一报还一报》(1604),这两部喜剧比较阴沉,他们可能仅仅是有条件地称作喜剧。

莎士比亚的早期悲剧所表达的还不是悲观的处世态度,而主要是悲剧境遇中的个人命运的悲剧。“世界上没有一篇故事比罗密欧与朱丽叶更悲

① 这部戏剧的英文名为 As You Like It,俄文名为 Как lau эмо поираlumся,两种名称都含有“你们”一词,而俄文的“喜欢”有“符合天性”的意思,所以这里这样说。——译注

伤”，文艺复兴时期的一对年轻人的死，他们热情洋溢的、勇敢和奋不顾身的爱情的灭亡是悲哀的。同时，剧本里悲剧的原因很明确，那就是宗族家庭之间的积怨，它已经失去了现实意义，不仅被历史时间、而且被最高政权判定有害。陈腐的偏见，过时的东西，还有那种无知的惯性，要在事件结束时才会被意识到而导致敌对双方的和解。

但是在早期悲剧里也包含着预示了《哈姆雷特》和《李尔王》的悲情因素的主题。劳伦斯修士积极干预罗密欧与朱丽叶的遭际，是由文艺复兴时期的人文主义精神激励并使之崇高起来的，但是这种干预迎来的不是自己的人道设想的胜利，而是主人公的死亡。情势还是强过鼓舞人心的力量和良好的愿望。许多妨碍这些力量和愿望实现的事件凑到了一起，它不是削弱局势的悲剧性，也没有使活跃的人文主义者摆脱个人的负罪感，而是指出了人文主义者的理想观念如何悲剧性地不适应专横任性的现实情况。劳伦斯修士建议罗密欧用“放逐者的伴侣”——哲学——来安抚自己的遭遇。无论罗密欧的拒绝是多么暴怒，这个拒绝也不是没有根据的：“你的聪明不能制造出一个朱丽叶，不能搬动一堵墙，不能撤销判决。哲学，没有什么帮助。”看起来，在总的语境里，这句流畅而不够明朗的反驳是行不通的，它表现出罗密欧性格的一个重要特点：他的思想服从自己的精神状态。而且它也表达了《哈姆雷特》中通过哈姆雷特之口反映出来的主题，哈姆雷特对朋友霍拉旭说，人文主义哲学已经处于精神状态与思想的不同对比关系之中。

325 ·

在莎士比亚的剧本中，《尤利乌斯·恺撒》(1599)、《安东尼和克莉奥佩特拉》(1606)、《科里奥拉努斯》(1607)、《雅典的泰门》(1608)等四部“古希腊罗马”戏剧成为特殊的一组。这些“纯粹的”古希腊罗马悲剧是在莎士比亚不同时期、以不同体裁、采用古代素材或与古代传统有关的素材写成的大量作品(两部长诗《维纳斯与阿多尼斯》，1593 年；《鲁克丽丝受辱记》，1594 年；他的第一部悲剧，“恐怖悲剧”《泰特斯·安德洛尼克斯》，1593 年；快乐喜剧《错误的喜剧》，1592 年；《仲夏夜之梦》，1595 年；阴沉喜剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》，1602 年；短篇故事剧《泰尔亲王佩里克利斯》，1609 年)中的一组特殊作品。

《尤利乌斯·恺撒》是“世纪之交”的一个剧本，是莎士比亚创作中的过渡现象。它紧接在英格兰题材的十部历史剧之后，紧接在没有完成的民族历史剧系列之后，拓展了莎士比亚戏剧创作的历史视野。它为伟大悲剧开路，并成为“历史悲剧”——一种混合和过渡的体裁。它集中注意转折时期的政治历史及其伟大活动家的悲剧命运，揭示了历史时期运动的客观基础，揭示了历史过程的不可阻挡和主观意图及意志的真实结果。

就像在自己的其他剧本里那样，莎士比亚在异国他乡和另一个时代展

开其剧情，而描绘的却是他当时的英格兰。但是《尤利乌斯·恺撒》一剧中的古罗马并非伦敦的化名，古罗马保持了民族的和历史的特点。按照恩格斯的意见，假如在"雅典"喜剧《仲夏夜之梦》和"维罗那"悲剧《罗密欧与朱丽叶》的角色性格中感觉到南方的影响，那么在《尤利乌斯·恺撒》里政治和国家气候与古罗马政治活动家的性格卓然可见。人们将布鲁特与郝特斯泼相比，但指出从根本上把他们区别开来的特点。两人都是注重荣誉和忠诚的主人公，两人都有自己雄伟的英勇气概。但对布鲁特而言，荣誉和忠诚的事业是罗马的命运、社会的状况，以及社会中公民个人的地位；而对郝特斯泼而言，是封建主阶层的命运和封建主的独立。"他是最高尚的罗马人"——连布鲁特的敌人也是这样评价他。恺撒事业的继承者之一安东尼谈到布鲁特时说："这是一个真正的人"。布鲁特的死越是不可避免，就越是意义重大。被杀死的恺撒的骨灰比怀着自己的乌托邦打算的真实的布鲁特更加真实，布鲁特的打算是建筑在崇高哲学的抽象原则之上的。不久他自己就屈服于残酷的环境，被迫违反自己的信念而结束生命，死于自己的剑下。

在《尤利乌斯·恺撒》里，剧情与城市有关，与城市问题有关，这个戏剧是真正"城市的"，剧情从"绿荫下的"天鹅绒般的草地一下子并永远转移到了城市的石头。《科里奥拉努斯》里有同样的城市环境，而在真正的不列颠悲剧《李尔王》里，角色们的精神状态中出现的也是这种"石头的"残酷性。亚历山大·勃洛克在研究《李尔王》时，建议大家注意"在所有的剧中人心里是多么的干枯和痛苦"，"甚至成熟、干枯、痛苦这些词本身都没有任何东西可以替代"。

莎士比亚传达出一种独特的悖论：当全面进步和视野的扩展将宇宙缩小为人的概念时，世界就变得狭窄而渺小。在莎士比亚的城市剧里，已经不是面貌各异的福斯塔夫之流了，民间背景代替了"多头怪物"（《科里奥拉努斯》）。在《尤利乌斯·恺撒》里，城市人群作为一种威严的力量展现出来，这样的历史运动力量在采用英格兰史料的历史剧里是从来没有的。莎士比亚深切同情城市贫民，特别是如果他们像在悲剧《科里奥拉努斯》中那样受到蛊惑家的操纵的话，而当他们下定决心举行起义时，尽管他还有些害怕这个"怪物"，却还是准备理解他们的极端失望和愤怒，并为他们的愿望说公道话。

在古希腊罗马戏剧的范围之外，莎士比亚的悲剧精神像他素有的一切那样，特点是规模宏大。在对莎士比亚进行诠释的权威时代离我们最近的浪漫主义传统中，占据首位的是各种"激情"和"性格"，也都是强烈激情和鲜明性格，对它们是以超验的观点进行研究的，超验这样或那样地贯穿于 ·326

浪漫主义者的见解。以历史主义为基础的现代态度将莎士比亚的剧本认定为通过各种性格及其斗争展开的宏大过程发展中的悲剧精神。

长时期的、甚至层层相叠并相互冲突的不同时期的进程，这就是莎士比亚悲剧的主线。在这些范围里，通常被认为是莎士比亚悲剧处世态度的原因的事件——埃塞克斯与南安普顿参加的反对派阴谋、阴谋参与者的失败、审判、死刑——应该起到了动机和直接刺激的作用，但不是原因。在创作的决定性阶段，莎士比亚获得了悲剧精神，这种精神伴随着作为“最伟大的进步的变革”的文艺复兴而出现。

莎士比亚悲剧中的每一部都是“自己时代的”悲剧，它是由文艺复兴时期主要历史进程的矛盾催生的。发现新大陆，以及上苍赐予某些极乐之地的幻想的破灭；哥白尼建立起自己的体系——伟大的科学成就——将人和地球置于一个绝非中心的地位；随着国家势力的增强，“昔日快乐的英格兰”一步步远去；宗教改革解放了头脑并开始追求艺术、剧院、文学。文艺复兴的人文主义仍然蕴涵着深刻的矛盾。哈姆雷特说，“伟大的亚历山大已经化成灰烬”，而他自己，就像莎士比亚的其他悲剧主人公那样，在为克服深刻的精神危机而寻求力量。但问题在于，究竟是怎样的力量帮助哈姆雷特获得“有备而来”的状态，而使李尔王做到了心平气和的豁然开朗？

在回答这些问题的时候，“哈姆雷特和他的创造者同为一体”的见解流传甚广。同时，重要的是要探明占据整个舞台“世界”的莎士比亚的立场，在这个世界里主要“人物”是他们的缔造者，是整部悲剧所表达的作者的观点。

用哈姆雷特的话说，“丹麦是一座监狱”，而“大地的冷漠的儿子”之一罗森格兰兹当场反驳这个想法，他们不愿理会这一点：“我倒不这样想，殿下。”哈姆雷特并不坚持自己的结论是无条件的。他解释说，对他而言丹麦是监狱。促使哈姆雷特做出修正不单单由于谨慎，而且可能他意识到周围的环境。甚至霍拉旭，他唯一忠实的朋友，也表达了与他不同的思想倾向，宁愿不要“太想入非非地”深究这些该死的难解问题。他把求知欲限制在文学范围里，保持了一定程度的迷惑，求得妥协，以便不失平衡，不失对生活和活动的兴趣。有时哈姆雷特仿佛独自承受悲剧处世态度的重担，并力图孤身一人探寻真相。克劳狄斯暴政的真正奴仆罗森格兰兹不仅不赞同哈姆雷特关于丹麦的议论，他还认为这是过分苛求的表示：“该是您雄心勃勃，嫌丹麦太狭窄，才觉得它像个监狱。”对哈姆雷特来说，这种“雄心勃勃”是衡量人的美质的尺度。他表达了对人文主义理想的怀疑，他也正在用自己的亲身实例肯定这种理想。他的责任不限于揭露，他远远地超出了个人范围，而发展到人民的伟业——“根绝遍地皆是的灾难”。

哈姆雷特在自己的意识里“记住”、保持着道德概念。这些概念对理查三世或伊阿古（按照勃洛克的定义，是“一个卑鄙的恶棍”），对国王克劳狄斯或埃德蒙特来说，似乎只是中世纪的“残余物”。而在哈姆雷特心中，这个“残余物”仍然活着并在起作用，促使他行动，导致他与持有不同概念的人发生冲突。因此，哈姆雷特之所以区别于悲剧中的其他人物，不仅因为他是“精英”（如霍拉旭所说“人中之精英”），而是因为他是用别的材料制成的。重要的是莎士比亚的同时代人指出，在莎士比亚的悲剧出现之前的十年左右，造就了“无数”哈姆雷特，于是形成了莎士比亚使之不朽的那个典型。因此哈姆雷特的独特性、他的孤独是有条件的。哈姆雷特本人并没有完全明白他“记住”的东西。他的心情、他的反驳和矛盾的“神秘莫测”也源于此。

> 时代动荡不安，一切肮脏污秽，
> 而我生来是为了纠正它。

主人公在悲剧情景中的自我决定原则来源于人文主义者观点的人类中心论。那些按照中世纪观念由一个神享受的东西如今由人来承担，这里的人不是人民大众，不是永远作为民间愿望的人，而是地位仿佛上升到神的个人。看来，在完全对立的思想中可以揭示某种相似性。在人文主义对个人的“自然的”、历史上可以解释的和日益发展的赞扬声中，有一种极端，它可能使新观念与旧观念接近：对一个人的“不可能的”可能性的信仰不仅成为力量，而且在某些方面也成为人文主义的弱点。新的信念在哈姆雷特和莎士比亚其他所有悲剧主人公的意识中不是以“纯粹形态”存在，而是以与传统信念的各种联系和相互交错的形式存在。在莎士比亚的悲剧里，主人公们的性格都是不同力量作用下形成的复杂合金体，这些因素包括半宗法制环境及其毁坏、转折时期及其引起精神高涨的不满和骚动以及资产阶级的发展，它既是变革的基础，也是引起危机的原因。

· 327

《李尔王》(1605)的悲剧材料是各种历史沉积物的集中表现。在这部戏里人们害怕女巫，却根本不怕世上的任何东西，他们相信命运，而完全不相信任何东西。人感到自己既是两脚动物，又是自身命运的主宰。时机已经成熟，冲突已经确定：“爱情变冷漠，朋友变疏远，兄弟变不和；城里有骚乱，乡间有争端；宫中有阴谋，父子间断亲情。”这不仅是两代人之间的冲突，这是长达数百年的几个时代的瓦解。演变的范围是：历史的意义不是与当代相似的遥远的过去，历史本身是一个过程，此去彼来。

国王与女儿为侍从而发生争执，他想为自己留下侍从摆样子，想用他们

来保持他的世界，它缩小了，但毕竟还是原来的那个世界。李尔王的英勇世界是粗野的勇敢和残暴大胆的世界。由旧的“义务”决定的“崇高品质”与“义务”本身，从客观的历史态度来看，已经不合时宜，虽然在宫廷圈里他受到高纳里尔、里根、康瓦等人没有人性的卑鄙行径的恶意对待。

莎士比亚指出，人们是如何顽固地要守住“自己的时代”，他们又是如何被时代一起带走。时间在人群中物质化。物质性在莎士比亚时代的精神中已经不是指物体（身体），在那个时代，人意识到自己是“万物的尺度”、“自身的创造者”，并准备探索进心灵，外科式地解剖智慧。“让他们把她解剖了吧，看看她心里生了些什么”，李尔王这样说，他想象着对里根的审判，希望寻找她残酷的原因。

这部悲剧的关键词是：根源、血缘、种子、氏族，尤其是天性。莎士比亚的文本里满是这样的字眼，再交织进时间和地点——这就是历史。在这些字眼的背后，是概念，在概念背后，是事物观，是生活方式，是那个在变动的压力下已经衰败和四分五裂的东西本身。

在这部悲剧里人的划分是依据他们怎样理解天性[①]，到哪里去寻找天性——在自身之中还是在自身之外。无论李尔王的自负有多么强烈，他仍然认为自己仅仅是大自然的微粒，可是埃德蒙特却因傲慢而大胆得多。他排斥被李尔王和葛罗斯特看作是天性的东西，可他却把自己看成是天性的中心。埃德蒙特提出自己的纲领：“天性啊，你是我的女神！在生活中我只听命于你。我拒绝偏见的诅咒。”

莎士比亚曾经绘声绘色地描写过古代风尚，他把宗法制度描写得那么生动有趣，以至于人们甚至猜测他对过去有“贵族的”偏爱，而在《李尔王》里几乎没有发现这种偏爱。相反，他以非常显著的特点暗示，从前的时光完全老化，已经衰亡。高尚的肯特在陈旧的义务（气度最高贵的考狄利娅拒绝实行这样的义务）的范围里行事，他自觉并努力地维护已经过时的观念。也许，肯特的象征意义不比《亨利六世》里的亚历山大·艾顿来得更小。值得注意的是，肯特在结束时既没有被杀，也没有自杀，而完全是象征性地跟随死去的李尔王走进虚无：“王上在呼唤我……”过去的正在成为过去。莎士比亚明确和精辟地指出了这一点。他就这样仔细并全方位地关注着新时期的来临。

莎士比亚创造出两种力量的极具悲剧性的紧张关系，乃至极具悲剧性的均势：埃德蒙特按自己认为完全正确的方式行事，破坏了陈腐的继承权，

① 这里的“天性”同时兼有“自然”、“大自然”的意思。——译注

从而也为此背叛了兄弟，做出了骇人听闻的事。卢那察尔斯基这样写道：“莎士比亚……是敏锐和公正的”。这种特别的敏锐处处表现出来，敏锐地不断揭示本来就很激烈的冲突的各个新的方面。当然，多面性并不意味着无根据的变幻莫测。瞧！那个起而反抗的仆人与康瓦公爵决斗，仆人们意味深长地彼此议论说，他们听到法国人登陆了，他们对此是反对的，但他们也看到了对葛罗斯特的卑鄙迫害，于是他们暴动了！对现实的紧张注视激化到极点。从莎士比亚那里得出某种单线条的“思想”是不应该的，但莎士比亚自有其特殊的智慧。他在《李尔王》里将这种智慧表达得非常简练，实际上是一句话：“深思熟虑就是一切”。 · 328

莎士比亚分析人，也分析社会，既个别分析，也通过间接和直接关系分析。他分析人的肉体和精神本质，分析各种情感的相互作用和冲突，分析处于运动和转变之中的精神状态，分析激情的发展及其鼓动作用和破坏作用。他集中分析意识的转折状态，分析精神危机的原因，这些原因有外部的和内部的、主观的和客观的、表层的和深层的。他揭示了人在与社会的各种直接和间接联系中的行为的动机和逻辑。具有如此全面的把握力、心理和社会洞察力、精准性和丰富内容的分析，在文艺复兴时期的英国文学里只能是莎士比亚的特色，是他的悲剧所特具的，他的悲剧不仅是英国文学的顶峰，而且是整个欧洲文艺复兴文学的顶峰。

在《奥赛罗》(1604)里没有显露、反而仿佛引人注目地排除了对主人公悲剧意识及其死亡起决定作用的社会环境。奥赛罗靠自己的努力而发迹，但他又亲手扼杀了自己的忠勇、荣誉、爱情和生命。他不仅杀死了自己，还杀死了苔丝狄蒙娜，她是文艺复兴时期理想中的高尚、充满崇高精神和具有现实可能性的女性气质的化身。主人公的性格和悲剧情节的特点就在于此，这是莎士比亚几部悲剧共同主题的一个主要方面。

在情节范围里，威尼斯共和国的社会条件无碍于奥赛罗的幸福，他是国内公认的“高尚和英勇的奥赛罗”。奥赛罗内心矛盾、精神失常、罪行和死亡的直接和间接外部原因就是尚武和仁慈的奥赛罗本身的旧习性，以及伊阿古也以新时代的活力表现出来的反人道的卑鄙行径，这是个别人基于恐惧和冒险、出于仇恨、以“玩世不恭和有利可图”为座右铭的卑鄙行径。

奥赛罗和伊阿古的意图暂时尚未发生碰撞，但时机已成熟，冲突不可避免了。这不是新与旧的冲突，两个人身上都有旧的特征，当然比例不同，形式也不同，两人都受到文艺复兴运动的鼓舞，但两人却分道扬镳：一个表达出自己的理想并时而把它运用在广阔的生活实际中，另一个则活跃地以非道德主义利用文艺复兴规范。这种非道德主义是在新时代向中世纪先验道德的进攻过程中释放出来的。

伊阿古不仅摆脱了偏见，还克服了各色各样的内心障碍。性格的令人惊叹的灵活性在他身上达到了完全蔑视社会规范的地步。这不是那种智慧的自由。当人了解到道德规则的相对性，意识到它们的历史意义之后，如果他承担的责任是审判自己行为的法官，那么他就会依据理智，而不会滥用理智。在伊阿古看来，自由——这是追求个人利益、并在其庸俗解释中获得哲学依据的任性专断的自由："做什么样的人，全靠我们自己"，一切以我的意志为转移。伊阿古，甚至假如他在悲剧里没有受到惩罚，他也会自己惩罚自己，因为高傲的"伟大"在暴行中往往同微不足道毫无二致；从事暴行的人甚至即使他们功成名就，也还是个败类——无论对别人还是对自己。

人物性格的完整、率真和高尚是奥赛罗的一大特点，它是莎士比亚特意为人列出的符合人文主义理想的特点，但是在奥赛罗那里这一特点的产生并非仅仅由于受到文艺复兴的影响。

"出于奥赛罗天性的不是嫉妒，恰恰相反，是他的轻信。"（普希金）这个天性部分地是源于蛮族的宗法制世界，它没有完全被奥赛罗的英雄的社会实践和他对苔丝狄蒙娜的崇高感情所战胜。奥赛罗与旧世界有内在的联系，保留着对它的牢固记忆。他的轻信令人感动，却没有洞察力，而且很快就变为盲目的疑心，这也要归咎于旧世界。奥赛罗也许不是出于醋意，但他的天性的这个特点仍然使他成为爱吃醋者的代名词。他心中的醋意的根苗与只能在有利环境中展现的活力同时成长。狂放不羁的气质和出于本能主宰作用的想入非非，也促成了这一切。

与莎士比亚喜剧和悲剧中大批文艺复兴式的人物不同，奥赛罗精神发展的一大特点是他的人文主义观点的摇摆不定。不仅他对人的信仰在动摇，而且这个高尚的摩尔人竟然能够在短时间里堕落到伊阿古的地步。克服障碍、解决发生在奥赛罗面前的新问题，并非总能在难能可贵的文艺复兴健全理性的水准上实现，尽管他在元老院曾以这样的态度消除了布拉班修的对立。奥赛罗最终没能战胜自身的蛮性、适应新的情况——适应它们是为了把握它们，他缺乏哈姆雷特或考狄利娅的"成熟"。他在需要广阔的眼界、冷静的灵活性、刚毅的分寸感、意志坚强的忍耐和富有洞察力的信赖的场合，竟冒失到迂腐的地步。

329 ·

奥赛罗不仅充当了牺牲品，而且在一定程度上也是制造这一牺牲的原因。他同样也要对已发生的事件负责，因为不仅轻信是他的特点，而且"缺乏智慧"也是他的特点，当他认识到这一点的时候，一切已经无可挽回地完成了。

"现在我可以痛饮热腾腾的鲜血，干那白天不敢干的事"，在哈姆雷特那里这是冲决一切的激情的表现，是瞬间的爆发，是文艺复兴时期形成的社

会人对卑鄙行为和权力暴行的不由自主的反抗，这也是受道德意识阻止的、用“反罪行”回击众多克劳狄斯、罗森格兰兹、波洛涅斯们无穷无尽的罪行链条的决心（“千万不要让尼禄的灵魂钻入我的胸膛”）。“血，血，血”，奥赛罗在心灵创痛时刻意识蒙眬地大声喊道，此时，一个思想征服了他：“高贵者不适合生存。一切高尚的东西必然灭亡”。“英勇和高尚的奥赛罗”正在变成“杀人者摩尔人”。这一转变是非常可怕和高度警觉的情绪暴躁的结果，这样的情绪足以导致悲剧和不祥的后果，但还不至于夺去悲剧核心人物身上的英雄主义光辉。

麦克白（1606）也遵循正在堕落的道德意识逻辑。“去让人们流血和践踏人间法律吧”，凶恶和阴险的呼唤在他的灵魂深处找到了直接回应。呼唤所表达和发挥的正是奥赛罗的话语里隐含的那个本质，并必然带来那些同样的后果：“面对它一切都必然相形见绌”。

主题的反复、“相互呼应”、对比和发展，以及它们在莎士比亚作品中的多种多样的分化，都说明了他的作品以丰满的生活内容多方面地涉及时代的各种典型现象，正在形成高度的完整性。

麦克白行为的环境与奥赛罗不同，但不只是外部条件在决定他的性格的演变，把一个英勇和声名显赫的人变为罪恶和人人痛恨的人。外部条件挑唆麦克白的功名心，促使他道德堕落和暂时成功，但他朝这方面发展的趋势在性格的悲剧性演变中非常重要，这引起莎士比亚的特别关注。

在莎士比亚的戏剧及其情节和性格的发展中，在悲剧概念中的超自然力量的意义问题，仍然困扰着莎士比亚学的学者，特别是在涉及莎士比亚作品的现实主义问题的时候。黑格尔的观点是有权威性的，他赋予莎士比亚悲剧里的超自然力量以功能性的作用，认为超自然力量是艺术客体化的手段，以防止艺术描绘陷于“疯狂的虚构”和“随意的偶然性”。“看来，”黑格尔写道，“《麦克白》里的女巫是向麦克白预言其命运的外部力量。然而她们揭示的是他本人意识到的隐秘愿望，仅仅是以这种貌似外部预言的方式向他进行透露。《哈姆雷特》里父王的鬼魂的出现更美妙和更深刻，它只是莎士比亚用来表现哈姆雷特本人内心预感的一种客观形式。”

麦克白早已准备好了道德转变，他的内心愿望只是在等待外部的影响，以便使其成为自觉的要求。但《麦克白》里的女巫和《哈姆雷特》里父王的鬼魂也在如下意义上起到了丰富含义的作用：莎士比亚时代的人们还抱有对超自然因素——善和恶——的信仰。不清楚莎士比亚在多大程度上摆脱了这种信仰。女巫将麦克白隐秘和被动的愿望变成了自觉的、付诸实施的和目标明确的愿望，并以亲身参与来说明这种愿望对于道德意识和人道而言是阴险和毁灭性的黑暗、罪恶之力。麦克白处在这种转变之中所感受到

的怀疑和动摇，涉及道德领域是责任和良心反对热衷功名的意图所造成的，但也涉及务实的实践领域，由于意识到即将实施的行为的复杂性和冒险性而引起的："会不会我们突然失败?"

在《麦克白》里道德要求与功名心热望之间的冲突充满丰富的历史内容，并且是以文艺复兴现实主义的原则和方法来表现的。麦克白的意识、主人公性格的演变反映了从中世纪向新时期转变条件下的社会意识运动的特点。它们反映了假定责任与激情相互统一的史诗道德意识的瓦解；反映了多少世纪以来的道德规范的破产和对传统的蔑视；反映了个人主义的崛起和傲慢无礼；反映了个人主义摆脱了中世纪教条和偏见的束缚；反映了个性、个人创造精神的发展；同时也反映了个人主义、冒险主义和道德虚无主义的肆无忌惮的威胁。

在最后一部悲剧《雅典的泰门》(1608)里，莎士比亚反过来强调了主人公的悲剧与社会环境的道德状态有关，而道德危机与社会物质力量的影响有关。"莎士比亚把货币的本质描绘得十分出色"，[①]马克思针对《雅典的泰门》作出的这个论断可以用来评价莎士比亚对待许多现象和过程的态度，剧作家亲眼目睹了它们的发展并揭示了它们的实质。

《冬天的故事》(1610)是莎士比亚晚期的剧本，其中的象征性人物"时间"如此描绘自己："我见证过不同时代的到来"。但这对剧作家而言并非新的思想：他从自己最初的几个剧本起就宣告了"见证"的态度。然而，在晚期的剧本里，除了《冬天的故事》以外，当创作《辛白林》(1610)和《暴风雨》(1612)时，历史编撰者和见证人的态度在莎士比亚那里获得了新的特点。

如果说从第一个时期向第二个时期的过渡是急剧的，然而是合乎规律的，那么最后一个时期的莎士比亚看起来就难以认识了。这里的过渡甚至不那么具有对比性，像区分历史剧、喜剧的乐观主义和悲剧的阴郁性那样，最后阶段的莎士比亚仿佛完全成了另一个剧作家，虽然他继续开掘的还是同样的一些主题。但是这些主题的发展线索是完全不同的，突出了转变的原则性。假如说，喜剧里的忧郁症患者(《皆大欢喜》里的雅克)和悲剧里的忧郁症患者(哈姆雷特)毕竟表现了同源关系，那么在奥赛罗的嫉妒与波斯丘默斯的嫉妒之间在分析的原则上和对待情境的态度上都毫无共同之处。

许多批评家从莎士比亚最后一些剧本里感受到的共同印象使他们觉得：这是莎士比亚的情景，但似乎不是莎士比亚描绘的，而是另一个派别的

---

① 《马克思恩格斯全集》第42卷，人民出版社1979年，第174页。——译注

剧作家描绘的，虽然对这部分作品没有任何关于莎士比亚的著作权的怀疑：这些剧本都归入莎士比亚的“经典”，其中结束了莎士比亚创作道路的《暴风雨》成了1623年剧作集的开篇。莎士比亚本人的重大变化不仅发生在自己个人发展的范围里，而且也发生在已经完全是另一个文学时代的环境里。

这就是莎士比亚，他是多恩和韦伯斯特的年长的同时代人，后两人在文学上属于年轻和崭新的一代。这代人承认自己受惠于莎士比亚时代和莎士比亚，但他们同时明确地将莎士比亚列为过去时代的人。莎士比亚从各方面尝试与时俱进。莎士比亚最初的创作尝试与马洛的《帖木儿大帝》和罗伯特·格林的《威克费尔德田野的守护人》出现于同一时期，他的最后剧作则与约翰·多恩的《世界的剖析》(1611)和韦伯斯特的《白魔》(1612)同处于新的“当代文学”的轨道上。莎士比亚在老一辈警惕的目光中走进文学戏剧活动领域，在年轻一代恭敬而又批评的态度下结束自己的创作道路：从“暴发户、用偷来的孔雀羽毛装饰起来的乌鸦”(格林，1592年)到“莎士比亚先生的真正非常成功和卓有成效的创作”(韦伯斯特，1612年)。

莎士比亚晚期作品的代表性特点是对人的心理、人的各种关系的越来越深入的“解剖”。莎士比亚从年轻一代那里接受的怀疑论色彩比较鲜明，它同样也在他的世界观里渐渐成熟。流传至今的一本1603年英译本蒙田《随笔》上有莎士比亚的签名，经过长期的研究，确认了该签名的真实性。在莎士比亚的剧本里，主要是第二版——作者自己出版的《哈姆雷特》里，听得见与蒙田呼应的声音，有一些诗行就像是从《随笔》里借用来的。蒙田的观点作为一个方向标，在莎士比亚的晚期剧本里也显而易见。

尽管对蒙田观点的关注胜过了对哈姆雷特观点的关注，但假如蒙田的观点是从《随笔》里移用到戏剧里的，那么构思的规模就缩小了，而且在某种程度上失去了构思的完整性。剧情的总体进程是艰难的，这无论在《辛白林》里还是在《冬天的故事》里都可以感觉得到。但同时在某些诗句、描绘中，在某些旧的和新的问题(首先是莎士比亚当时关于人的本性的核心问题)的充满尖锐冲突的提法中，也表现出成熟性(在一些相当重要的因素中，值得注意的是，《冬天的故事》里的中心人物赫迈欧尼是“俄罗斯皇帝的女儿”。在莎士比亚的剧本里提到俄罗斯和俄罗斯事物的次数，随着英格兰与俄罗斯相互联系的加强，成正比地增多了，这种建立在国家基础上的关系正是在莎士比亚时期形成的)。 ·331

《暴风雨》仿佛回到了更传统的莎士比亚戏剧，回到典型的莎士比亚角色群，而同时又保留着清晰的“告别”主题。从情节看，该剧本直接响应了社会热点事件，当时庞大的英国探险队在美洲沿海的百慕大群岛附近遇

难，莎士比亚也把该地作为《暴风雨》情节的发生地。研究者指出，尽管莎士比亚表现出他对开拓新大陆的前景的关注（剧作家的保护者都是殖民主义的鼓吹者；侥幸免死并进入国王詹姆士的宫廷的南安普顿伯爵继续支持莎士比亚。他们在利益上的某种一致也表现在《暴风雨》中，剧中运用了关于美洲最早的殖民地的知识，其中包括南安普顿伯爵知道的弗吉尼亚），但海上冒险其实在他那里对剧本本质来说仍然是外在的。当然，还需要一百年，《暴风雨》才会影响到以"奇迹"为情节中心的《鲁宾逊漂流记》，但某些重要人物的安排直接引发了这部启蒙主义小说的一系列问题：卡力班与生俱来和自然的野性，落到荒岛上的水手特林库罗的开化的"野蛮性"（笛福提到了这个场景），以及威力无比的"魔法家"普洛斯佩洛，他在完成了自己的使命，恢复了"秩序"之后，放弃了魔法。

普洛斯佩洛的最后姿态具有象征性，他烧掉了魔法书，折断了魔杖；但这毕竟是角色中的一个，是人物中的一个，这些人在新问题的背景上的总体设置是莎士比亚在自己创作活动"临近结束"时才提出的。

在全面认识现实及在此基础上生发出的思想和美学评价方面，在对业已形成的资产阶级社会和专制制度的恣意专横予以无情评价方面，在对文艺复兴的人文主义的评价，对它的伟大和悲剧的清醒判断方面，新的阶段是与莎士比亚有联系的。正是在这一点上，表现出莎士比亚的现实主义是一种充满了时而自发、时而深刻意识到的历史主义的观点。

莎士比亚，是英国文艺复兴时期文学，以及整个英国文学的最高表现：英国文学史上找不到在创作的宏富、意义的深刻和生命活力等方面可以与他的遗产媲美的现象。民族天才莎士比亚是欧洲和世界文学的天才，他置身于曾经并正在给予许多民族文学发展和整个世界精神文化以强烈影响的少数作家之列。

第八章　爱尔兰文学

英格兰对爱尔兰的逐渐征服始于十二世纪末，一直延续到十七世纪中期。尽管爱尔兰文化曾经受到摧残，却没有消亡，但已经不可能达到英格兰人入侵前曾有过的那种繁荣了。

英格兰封建主于 1171 年攻入爱尔兰，遇到了当地居民的顽强抵抗。对该岛屿的侵占长达四百多年。直到十六世纪末英格兰人的统治主要分布在都柏林周围不太大的地区，其余的国土则称为"土著爱尔兰"，实际上处于爱尔兰各氏族的管辖之下。在连绵不断的战争过程中，这些边界经常发生变化。

爱尔兰的自然发展中断了，英格兰的侵占阻碍了国家的社会政治和文化的发展，促使爱尔兰生活中各个领域内宗法制特征得以保存。氏族体系及其接近原始公社制的简陋的封建关系的保存，成为对英格兰人推行的封建土地私有制的自然而然的反动，英格兰人推行的土地私有制导致爱尔兰农民大批地失去土地。

这种缓慢发展的特点同样表现在爱尔兰文学中。爱尔兰文学是在氏族体系的环境里发展起来的。几乎唯一的新鲜事物是文学界等级制的简化。菲利（诗歌作者）和巴尔（诗歌吟唱者）之间的区分在严格地保持了几个世纪之后，两者的职能由一个人来担任了。根据英格兰人颁布的惩罚性法规，巴尔受到了追究，但巴尔的培训体系，他们的社会地位，本质上没有变化。 ·332

特权阶级保存了自己继承的传统，五世纪时记载下来的布里恩法律的古法典巩固了这些传统，作为特权阶级的附庸，巴尔们经过多年专门学校的训练，成为享有特殊荣耀和影响力的一批人。虽然他们是职业诗人，成为氏族首领的随从，享受"俸禄"，他们的使命是主持编写记录自己保护人的功绩和美德的诗体编年史，有时他们也写讽刺自己的"恩主"的诗句，诅咒他们吝啬或不肯优渥来宾。这样的讽刺即使不说是致命的，至少也刺痛了傲慢的氏族首领，使他们成为全国的笑柄，诗人本人也经常被氏族首领加害，为此付出生命。

在巴尔的教学大纲中包括学习爱尔兰历史、它的传说和神话，但首先是学习以韵脚、母韵、子韵、头韵的复杂结合为基础的爱尔兰诗歌格律。

在八世纪和九世纪，宗教诗歌和宫廷诗歌在爱尔兰最为流行。宗教诗歌的创作样板是拉丁文颂歌。堂哈德·莫尔·奥·达列依（卒于1244年）是一位非常著名的宗教诗人。缪列达赫·阿尔巴纳赫·奥·达列依（卒于1220年）和后来的高富列依·菲奥恩·奥·达列依（卒于1387年），以自己的创作继承了宗教和宫廷诗歌的传统。后者关于尘世生活虚妄的作品是爱尔兰宗教诗歌最优秀的范例。他的几篇诗作是献给德斯蒙德伯爵一家的，他们是他的主要保护人。

巴尔们的作品的特点是采用高度恭维的文体，诚然，正如已经指出的，他们经常采用讽刺体。抒情诗在他们创作中的地位并不突出。类似缪列达赫·阿尔巴纳赫·奥·达列依在丧妻的哀诗里或高富列依·菲奥恩·奥·达列依在丧子的哀诗里表达个人体验的情况极为罕见，他们在诗歌里传达出失去亲人所引起的人的深刻悲痛。大多数抒情诗不是巴尔创作的，而是"爱好者"创作的。他们的情诗摆脱了巴尔们遵循的严格的限制性规则，表达了直接的情感；对女性美的赞赏因加入嘲讽语气而回归乡土风格。在中

世纪爱尔兰文学中，爱情题材被解释为英雄题材（黛特的形象）；爱情抒情诗的主人公的激情纯洁而强烈。十四世纪时，在对这种题材的诠释里强化了个人主题。情诗在爱尔兰像在英格兰一样，是在法国和普罗旺斯抒情诗的影响下发展的。那些欧洲传统与民族传统结合得好的范例获得了最大的艺术效果。最早的抒情诗人之一是德斯蒙德·菲茨杰拉尔德家族的代表、著名的杰拉尔德·里弗马契（卒于约1398年），他创作了一些风雅情诗风格的小型诗篇，显示出对法兰西生活了如指掌。有一段时期他是爱尔兰地位最高的伯爵。

八世纪至九世纪时，凯尔特史诗题材在爱尔兰诗歌里占据了很重要的地位。促成这一点的是如下事实：正是在八世纪，此前一直以口头传说存在的芬尼亚故事得到了文学加工。关于芬恩和他的儿子、诗人莪相·马克菲尔松纳的故事成为诗歌的最典型的情节。

芬尼亚系列故事的最后一批故事和叙事谣曲是十四至十五世纪创作的，它们是最初的爱国主义文学作品。有一则故事讲到传奇的自由义勇兵们、被丹麦人逐出爱尔兰土地的芬尼亚人，八至十一世纪丹麦人的进攻使国家一贫如洗，讲到芬尼亚英雄联盟的瓦解。这则故事成为许多诗歌作品的创作源泉。

反对盎格鲁—诺曼征服者的民族解放斗争进展顺利，到十五世纪末几乎夺回了整个爱尔兰，这场斗争促进了十五至十六世纪爱尔兰诗歌的高涨。

爱尔兰没有经历文艺复兴时期典型的社会经济蓬勃高涨。但在与英格兰进行解放斗争的过程中形成了现代爱尔兰民族，产生了民族独立的自觉意识。

因此，在爱尔兰，文学进程的含义就是保存和发展民族传统。八世纪时就已产生的作诗法则到十六世纪末仍无改变。无条件遵守这些法则使巴尔们的诗歌保留了古风，同时也有助于保留源自中世纪早期的传统，不然的话该传统在殖民者系统地消灭古代文献的时候早就可能消失得无影无踪了。传统的形式逐渐适应了新的内容，时代的主要问题以爱尔兰神话和半传说历史的常用形象来进行诠释。

333·

宗教改革给予爱尔兰社会生活和文学生活特殊的影响。在宗教改革的过程中，拉开了系统掠夺本来属于各个爱尔兰氏族和寺院的土地的序幕。宗教改革的进程在爱尔兰引发了最广泛的居民阶层的不满情绪。信奉天主教的爱尔兰以民族的名义在宗教战争中展开活动，由此可以解释明显表现出爱国主义情绪的宗教诗歌蓬勃发展的原因。人的个性解放和自我价值是具有文艺复兴时代特点的人文主义主题，它在爱尔兰残酷的宗教斗争和民族解放运动的环境里，变成了人对自己的爱国责任和忠于祖先传统宗教的

深刻的自觉意识。这些思想不仅经常滋养着爱国诗歌，而且也滋养着正在萌芽的新史学，其特点是全力关注本民族的过去。

解放斗争问题在爱尔兰文学中长期占据主要位置。爱情抒情诗特有的形象转用于爱国诗歌，既丰富了爱国诗歌，又丰富了爱情抒情诗。爱尔兰被人格化为情人的形象。据认为是十六世纪的诗人欧文·马克·沃德所作的诗歌《黑卷发的罗萨林》成为历代爱尔兰人喜爱的爱国歌曲。诗人的多灾多难和高傲的恋人就是爱尔兰本身。他向她倾诉出充满挚爱和心痛的话语：

山冈和谷地
被黑暗笼罩，
风儿惊慌地
为你哀叹。

我宁可用蛋壳
把大海舀干，
但愿你不再忧伤，
我的罗萨林。

在这首诗里，无论悲惨的音调多么强烈，诗人都没有悲观绝望。痛苦的表达被获得解放的希望所代替。天才诗人塔德·达尔·奥古伊金(1550？—1593)创作了一些充满爱国精神的诗篇。他向氏族首领发出热烈的请求，呼吁他们在统一的原则上联合起来，解放整个国家，而不是仅仅解放自己的领地。十六世纪至十七世纪初的大多数爱尔兰爱国诗歌的作者都是无名的，此类诗歌与民间创作，与最为流行、直到十八世纪末还存在的喜欢采用抒情回环曲的民间叙事谣曲形式有密切的联系。

在一个世纪的激烈动荡中，诗人们成了军人；他们的作品里反映了解放斗争的真实事件。氏族的巴尔、宫廷歌手奥尼洛夫·奥格纳依夫就是这样的军人和诗人。他和绍恩·奥尼尔一起到英格兰与伊丽莎白谈判，然后参加了具有持久斗争性质的六十年代起义。大约1562年，距离起义爆发并不很久，奥格纳依夫创作了一首名为《盖尔人的堕落》的诗歌，热情呼唤爱尔兰人的民族自尊心情感。他描绘了同胞们处于贫困潦倒状态的阴暗图景，他们成为自己家园的无权的外人，在自己的国家成了流放的犯人。诗歌的情感高潮是号召在异族侵略者面前团结起来。

在奥尼尔的起义失败以后，爱尔兰诗歌里的悲惨音调逐渐凸现出来。

在杰拉尔德·纳德任特的诗作《别了，爱尔兰》(约 1573 年)里第一次响起了与祖国告别的主题，它后来成为爱尔兰诗歌中的基本主题之一。诗人被迫背井离乡，在他饱含着的深深忧伤里反映了所有爱尔兰人都有的共同情绪。流放者的歌自然而然地采用了民间哀歌的形式：

> 含泪别离你的山谷、
> 蜂巢芬芳的岛屿，
> 奔腾的马蹄踏遍了
> 阡陌纵横的岛屿。
>
> 一叶孤帆随风驶向东方，
> 被迫的远行令人心碎，
> 爱尔兰躺在我身后，
> 爱尔兰啊，我唯一的爱。

哀诗主题在纪念牺牲的英雄的诗篇里愈益加强。在反爱尔兰人的军事行动具有歼灭战性质的时候，艾·奥哈西(卒于 1630 年)创作了一首名为《休·马克-吉尔》的诗。该诗的主人公是马克-吉尔氏族的首领，他同其他氏族首领一起参加了提隆和提尔科涅利起义(1595—1603)，并在 1600 年的一场与英国人的遭遇战中牺牲。诗歌将马克-吉尔的牺牲与鹈鹕之死作了寓意性的比较，鹈鹕用自己的血喂养雏鸟，为了使它们免遭攻击鸟巢的毒蛇(英格兰侵略者)之害。

334 ·

几百年来占统治地位的巴尔体系的作诗法虽然也成为民族诗歌发展的障碍，但是在文学文献中保存了古代语言和几个世纪以来正在逐渐消亡的传统，毕竟发挥了重要的历史作用。

氏族制度渐遭破坏和封建关系的确立给了爱尔兰文学以决定性的影响。从六世纪末开始巴尔们的宫廷贵族诗歌逐渐衰落，因为他们是一个封闭的等级。随着巴尔地位的改变——氏族的首领，他们不久前的保护人已经被流放——他们的创作性质也开始发生变化。在他们的诗歌中越来越远地背离了由传统所确立的标准，开始唱出爱国主义和民主主义的主题。流浪歌手和说书艺人在爱尔兰文学生活中占据了越来越重要的位置，而离开被英国人洗劫一空的氏族领地的巴尔们也经常补充进他们的群体。

新的爱尔兰文学的产生与杰弗里·基金(1570—1646)的名字连在一起，他的大部分作品已经属于十七世纪。基金的作品贯穿着爱尔兰人民的民族解放斗争思想。这种思想也是他的神学斗争的特点。基金的爱国诗篇

具有全民族的意义。基金为现代爱尔兰语言奠定了基础，在他的创作中比在同时代人的创作中更多地体现了语言的民主化和传统诗学的毁坏过程。这一过程一直延续到十八世纪。

第九章　西班牙文学

在整个中世纪时期，比利牛斯半岛上诸封建国家（后统一为西班牙）的社会历史进程呈现出很鲜明的特点。这一进程首先是由半岛上各民族几个世纪以来从摩尔人的统治下争取解放的长期经历所决定的——收复失地运动在这些民族的社会、政治和文化关系方面都打上了烙印。收复失地运动的结果是，封建制度在比利牛斯半岛各国缓慢地发展起来了；其中值得注意的是，这里比其他西欧国家的社会等级分化要来得缓和一些。与侵略者的斗争在不同民族起源的人中间产生了联合的倾向。另一方面，摆脱阿拉伯人桎梏的解放运动的速度不平衡也导致半岛上不同国家的社会关系非常庞杂，导致自然形成的民族和国家界线的破坏。居住在半岛东北地区和法国西南地区的巴斯克人的土地，被划入阿斯图里亚斯王国和莱昂王国。同样情况也出现在持加利西亚—葡萄牙方言的民族那里：加利西亚脱离葡萄牙，靠拢莱昂和卡斯蒂利亚。加泰罗尼亚长期以来属于普罗旺斯，而从1164年起巴塞罗那省归属阿拉贡。在收复失地的过程中，卡斯蒂利亚的特殊作用得以确立，它领导了反对摩尔人的斗争并在这场斗争中扮演了比利牛斯半岛各族人民政治生活的主导角色。

社会政治发展的所有这些特点在十四世纪开始的中世纪晚期的西班牙特别鲜明地表现出来。它们也在很大程度上决定了这个时期的文化特点。这些特点中间最重要的是西班牙—卡斯蒂利亚文学、加泰罗尼亚文学、加利西亚文学和巴斯克文学加强了相互影响和接触。这样的接触早就存在，但那时这些文学之间的相互影响是更紧密地同其他国家文学的联系结合在一起的。比如，西班牙的巴斯克文学依靠的是自己的同胞文学家，是生活在那一边，即法国纳瓦拉地区的比利牛斯人；加利西亚文学还刚刚开始从葡萄牙文学中分离出来；加泰罗尼亚文学则依靠普罗旺斯，而普罗旺斯语也成为加泰罗尼亚骑士抒情诗的用语。在十四至十五世纪，比利牛斯各族人民的相互影响变得如此迅猛和频繁，以至于可以认为多民族的西班牙文学正在形成。与此同时，西班牙—卡斯蒂利亚文学并不总是在某些体裁和某些方面胜过其他比利牛斯民族的文学，它也在不断积极吸取这些民族曾几度处于前列并具有全西班牙意义的文化成就。十二至十五世纪时的加利西亚—葡萄牙抒情诗的情况就是如此，它的语言、体裁、诗歌形式甚至修辞手

段，都成为全西班牙的。经历了文艺复兴阶段的加泰罗尼亚文学在十五世纪也具有这样的作用。

西班牙各种文学在中世纪早期就已显露出另一个本质特征，即没有明显的等级区分的特点。众所周知，在欧洲中世纪文学中，与人民大众的民间创作发展的同时平行或交替发展着教权主义文学、骑士文学和市民文学。在西班牙，从一开始也显露出两股文学潮流：长期以来以口头形式(mester de juglaria)存在的人民的、民间的文学，和书面的、"文人的文学"(mester de clerecia)。两者之间的界限在整个中世纪时期始终是不稳定的，其间的区别往往不具有世界观的性质，涉及的主要是体裁特征、采用的格律形式和艺术手段。十四世纪，在"文人文学"中不仅融入了明显存在于法国的教权主义文学和骑士文学，而且还融入了市民文学，于是就给西班牙的"文人文学"增添了民主主义的特点。民主主义倾向在西班牙文学中占优势，这也表现在"高雅"体裁和"低俗"体裁之间界限的相对性上，表现在对现实生活中"上流"社会和"下层"社会的描绘之间的相对性上。

统一的西班牙国家在没有真正的农奴制的卡斯蒂利亚的基础之上的形成，整个国家经济的发展，与其他国家的各种接触，这些都促进了城市的发展，并促使伊达尔戈(小领主骑士)转变为官宦贵族以及自谋轻松出路和追求冒险的人们。封建关系最初的危机也涉及其他社会等级，催生了早期的资产阶级关系。从十五世纪末开始产生的卡斯蒂利亚人文主义文化迅速盖过了加泰罗尼亚和西班牙其他地区的书面文化，形成了以西班牙—卡斯蒂利亚语创作的整个西班牙的文艺复兴文学。

在西班牙文艺复兴的早期阶段，意大利文艺复兴运动的文化起了重要作用，这主要是以阿拉贡和加泰罗尼亚作为中介，因为当时意大利的领土属于阿拉贡，而加泰罗尼亚走上文艺复兴之路早于其他比利牛斯民族。同时，在创造性地和批判性地接受意大利艺术的过程中，西班牙文艺复兴时期文学的特点也逐渐显现出来。

十六世纪下半叶和十七世纪初，这一文学经历了最为兴旺发达的时期。西班牙文艺复兴文学的所有主要体裁均已最终成型，它成为欧洲最先进的文学之一。然而，在西班牙文艺复兴运动的成熟过程中，在封建主义、天主教反动势力和国家日益加深的社会政治衰落逐渐来临的情况下，很早就暴露出文艺复兴人文主义危机的征兆。十六世纪末到十七世纪初，作为对危机的反应，产生了巴洛克意识形态和巴洛克文化。西班牙文艺复兴运动中存在的成熟期和晚期(危机期)之间的界限，在这样的条件下就很难区分了。仅仅可以说，现实与人文主义理想不相适应的悲剧意识大约在世纪之交特别清晰地表现出来。

因此，从十四世纪到十七世纪初，西班牙文学经历了如下主要阶段：

1）晚期中世纪文学（从四世纪起）；

2）加泰罗尼亚早期和成熟期文艺复兴的文学，以及正在产生文艺复兴最初幼芽的卡斯蒂利亚的中世纪文化危机逐渐加深的文学（1400—1475）；

3）全西班牙早期文艺复兴的文学（1475—1550）；

4）西班牙成熟期和晚期文艺复兴的文学（十六世纪五十年代起—十七世纪三十年代末），西班牙人称十六世纪到十七世纪上半期是自己文化的黄金世纪（el Siglo de oro）。

1. 晚期中世纪文学（十四世纪）

十四世纪，在晚期中世纪末的分界线上，西班牙文学获得一系列重大的进展。“文人文学”中的进展尤为明显。在这种文学里城市文化的作用在扩大，这表现在唯理论因素和对现实的讽刺批判不断增强。批判虽然还没有对封建世界秩序和中世纪意识形态的基础本身发出质疑，但客观上已经帮助动摇了这些基础。抒情诗领域变动最少，在那里占统治地位的仍然是加利西亚抒情诗传统；诚然，在十四世纪下半叶，这种诗歌开始通行两种语言。散文领域从八世纪末开始就已广泛流行编年史体裁，《最早的编年通史》（最终完成于1289年以后）为之打下了出色的基础。它和其他编年史，在十四世纪就已不仅成为多多少少可供凭信的历史事实的汇编，而且也成为文学的丰碑。它们的创作者自觉或不自觉地力图刻画出的不是简单的事实，而是往昔的形象，也就是说他们要艺术地理解历史。西班牙骑士小说最初一批新颖的样板就产生于十四世纪初，在这些小说里加入了早就存在、同时不无创新的对法国骑士小说按照西班牙方式进行的改编。在十三和十四世纪之交出现了《西法尔骑士》，它的特点是将东方传统的短篇小说体裁、法兰西长篇小说情节梗概和西班牙文学热衷教诲的特点结合在一起。著名的《阿马迪斯·高拉》显然也是在十四世纪写就的，不过它的出名是由于相当晚的一个改编本。 · 336

然而真正综合了中世纪西班牙文学的成就，并架起通往未来即文艺复兴时代的桥梁的，是十四世纪三大作家——胡安·曼努埃尔、胡安·鲁伊斯和佩德罗·洛佩斯·德·阿亚拉——的作品。

学识丰富的作家兼国务活动家胡安·曼努埃尔（1282—1348）创作过不少作品，只留存了一部分，但使他出名的《卢卡诺尔伯爵和帕特罗尼奥的模范之书》（1335）以简称《卢卡诺尔伯爵》广为人知。这本集子的主要部分

由五十一篇短篇小说组成，就像东方的“框架小说”那样，用某种情节框架串联起来。虽然作者看来打算继承专门诠释某个伦理命题的中世纪训诲寓言(exampla)的传统，但书中的短篇小说经常超出诠释的范围，获得了独立的意义。胡安·曼努埃尔几乎与薄伽丘同时注意到短篇小说体裁，而这种体裁在中世纪时期被认为是“低俗”的。他这本书不是为“精英们”创作的，而如他在序言里所说，是为“那些粗通文墨的人”创作的。胡安·曼努埃尔将短篇小说体裁提升到大艺术的高度。短篇小说的情节来源非常广泛，例如，其中不少来自东方，而且不仅来自阿拉伯(比如魔法师堂·伊利扬的故事显然源于更早得多的印度传说)，还经过了彻底的“西班牙化”，具有了清晰显著的地方色调。短篇小说中特别有趣的是那些以民族历史和历史传说素材为基础的作品，其素材是从民间史诗传说中汲取的。在这些短篇小说里保留了民间对所描写的事件的评价。书中对荣誉观念的新解释预告并酝酿了人文主义和文艺复兴对荣誉的解释——荣誉是道德高尚的举动中表现出来的个人所具有的人的美德，因为胡安·曼努埃尔这本书的最终伦理目的在于：不是培养骑士等级的美德，而是培养全人类的美德。书中不止一次地表现出来的个性原则也很重要：在作者和他所描写的现实之间正在产生一种距离(诚然有时刚好感觉到)，这种距离由于作者对所描绘的角色和事件时而带有嘲弄的评价，时而相反，带有明显同情的评价而凸现出来。

清晰的人文主义倾向在伊塔大主教胡安·鲁伊斯(卒于约1350年)于1343年完成的《真爱诗集》里突破了中世纪思想的层层壁障。胡安·鲁伊斯的书是独一无二的，在其他文学中没有类似的作品。诗体长篇小说仿佛是教士的自传性忏悔录，讲述了自己的无数爱情奇遇。同时，尽管故事叙述者多多少少也带有作者的特点，却决不能将他与作者完全等量齐观。在序言里——这是全书完成后在教会的监狱里写就的——作者强调了他训诲的目的是把读者的思想校正到“真爱”，并把它带离“轻率的”和“愚妄的”爱。然而在所有可能与“真爱”(buen amor)相反的概念中，胡安·鲁伊斯挑选的恰恰是轻率的爱，这不是偶然的。仔细阅读全书文字，读者应该得出从天主教教义角度看不完全正统的结论：“轻率的爱”——这根本不是指一切肉欲之爱，而仅仅指那种违反理性法则的肉欲之爱。而相应的，真爱在胡安·鲁伊斯的理解中则不仅是对上帝的——人在其道德完善中的最高目的，而且是完全尘世的、肉欲之爱，它不受各种激情和恶习的影响，因而理所当然是人的这种自我完善的一个阶段。这支颂歌是献给“理性的”、然而是人的情感，是献给获胜的肉欲的。这当然并不完全符合宗教教义，总有点同佛朗西斯科·彼得拉克在著名论文里与奥古斯丁的争论相互呼应的味道。与彼得拉克的这部作品类似，《真爱诗集》基本上是对话体作品。堂·

337·

卡尔纳耳(肉体先生)的队伍与瓜雷丝玛太太(严格持戒女士)的战士之间交战的寓意性场面以及本书其他情节,支持并扩展了神圣之爱与俗世之爱相互矛盾的道德和哲学意义,但这种矛盾在胡安·鲁伊斯那里并没有获得有利于对立双方任何一方的无条件解决。作者急切地寻找为这两个极端的力量辩护的理由,虽然他作为作家的同情心毫无疑问地放在堂·卡尔纳耳和与之联合的爱神(堂·阿莫尔)一边。在长诗的字里行间活跃着出色地勾勒出来的当时西班牙的各种典型,其中之一是老媒婆特洛达贡温托丝(穿梭于各寺院)的形象,她是后来费尔南多·罗哈斯笔下著名的塞莱斯蒂娜的原型。民主主义和宽阔的眼界使作者对时代提出批评(例如关于"金钱的力量"的议论)和宣布人有追求幸福的权利,而不管这种幸福在上帝和死神——即永恒——面前可能是如何的昙花一现。

政治活动家、贵族佩德罗·洛佩斯·德·阿亚拉(1332—1407)的《宫廷诗歌》,在某种程度上是与《真爱诗集》相似的独特作品。他是西班牙最初注意研究古希腊罗马和意大利文艺复兴时期文化的人之一,还于1356—1364年间翻译了薄伽丘的拉丁语论文《出名的苦丈夫》以及托蒂·李维乌斯作品的一个很长的片段。罗马历史学家的影响表现在《编年史》里,洛佩斯·德·阿亚拉在其中绘声绘色地描写了十四世纪下半叶发生的各种事件。善于描绘鲜活的肖像和批判性地评价现实,在《宫廷诗歌》里显露无遗。虽然长诗的重要部分用来嘲笑弥漫于宫廷圈里的恶行,这部作品的内容还是相当广泛的,其中揭露了法官的卖身投靠、官员和征税人的恣意妄为、高利贷者的贪婪成性、神甫的不学无术和自私自利。尽管洛佩斯·德·阿亚拉有时在评价中流露出他固有的贵族傲慢态度,他还是怀着同情描绘了平民百姓的苦难。总之,这幅西班牙生活的广阔图画是用阴暗的色彩描绘的,因此,与胡安·曼努埃尔和胡安·鲁伊斯的书一样,它揭示了封建意识形态即将愈演愈烈的危机,预告了文艺复兴文化的诞生。

2. 十五世纪的文学 加泰罗尼亚的文艺复兴 卡斯蒂利亚的文艺复兴文化的起源

临近十五世纪时,比利牛斯半岛上的小封建国家除了葡萄牙以外,都并入了卡斯蒂利亚(该地包括西班牙国家的北部、中部和南部)和阿拉贡,阿拉贡合并了东部和东北部,其中包括加泰罗尼亚和巴伦西亚,并在十三至十四世纪归并了鲁西荣、普罗旺斯、西西里岛、撒丁岛、科西嘉,稍晚时又在1443年吞并了那不勒斯。骚乱的贵族与王权之间在阿拉贡展开的数年斗争终于以国王的短暂胜利宣告结束。工业和商业在加泰罗尼亚的沿海各

城市迅猛发展,巴塞罗那正在成为不仅是西班牙的,而且是整个地中海的最大的工商业中心。

加泰罗尼亚位于巴塞罗那(1430)和赫罗纳(1436)的几个新大学,成为人文主义的学术中心,成为研究古希腊罗马文化、形成新的文艺复兴文化的中心。不断出现数量甚多的译作,将拉丁文译成加泰罗尼亚语(西塞罗、李维乌斯等),然后有一部分从加泰罗尼亚语译成西班牙—卡斯蒂利亚语。

与文艺复兴时期的意大利的接触对这个过程产生了相当大的影响。这种接触在阿拉贡侵占那不勒斯之后加快了步伐。加泰罗尼亚的人文主义者熟悉了意大利文艺复兴文学的成就;但丁的《神曲》、薄伽丘的语文学著作和《十日谈》、彼得拉克的作品有了最初的加泰罗尼亚语译本。受到彼得拉克诗歌的影响,在加泰罗尼亚的诗人中间形成了"意大利学派",该学派最杰出的代表人物是阿乌夏斯·马尔契(约1397—1459年)。在阿·马尔契的作品里可以发现他正在逐渐摆脱普罗旺斯的影响,并创造性地吸取了意大利的人文主义诗歌、特别是彼得拉克的爱情抒情诗的创作经验。阿·马尔契的诗歌主要采用爱情题材,并以深刻传达恋爱中最细微的情感色调而著称。这些诗歌不止一次被译成卡斯蒂利亚语,还获得了西班牙最重要的诗人——从桑蒂利亚纳侯爵到洛佩·德·维加的最高评价。

十五世纪在加泰罗尼亚的散文中也发生了很重要的变化。在这个世纪的下半叶这里出现了西班牙文艺复兴骑士史诗的第一部典范——长篇小说《白色的蒂朗》。小说是热阿诺·马托雷尔(1441? —1470?)在1460年代创作的,而在1490年由马丁·德·伽利巴(卒于1490年)增补并付诸出版。小说的某些情节主题来自英国亚瑟王系列的骑士传奇和小说。然而两段主要情节——保卫罗得岛免受土耳其人侵略和主人公在拜占庭的战功——却是来源于真实事件,虽然做了相当自由的发挥。在前一种情况下,作者再现了当时的事件,而在后一种情况下,则依据本土编年史并讲述了十四世纪初加泰罗尼亚骑士雇佣兵在罗热尔·德·弗洛尔的指挥下远征近东的故事。弗洛尔曾被拜占庭皇帝授予最高军事职位。这些情节给马托雷尔的小说增添了特殊的历史主义特征,叙事基调的朴实无华也有助于他的历史主义。只有在描写提拉恩特的非洲奇遇的插曲(据认为是伽利巴所写)里才出现了骑士文学独具的幻想现象和奇迹;在小说的其余部分,主人公是在历史和地理都确定的环境里活动的。小说里包括了一些不符合骑士文学风格的情节,而幽默则经常转变为对当时各方面现实的讽刺抨击,甚至是对天主教教义的抨击。小说的一个特点是贯穿其中的爱国主义思想,它产生于十五世纪加泰罗尼亚解放运动的环境里。在小说中骑士理想与个人主义、对人的进取精神的颂扬、勇气和尊严等文艺复兴运动的特点结合

在一起。难怪塞万提斯给予这部小说高度的评价。

马托雷尔的小说中流露出来的民主主义特点，与讽刺特征一起融入了马略卡和巴伦西亚派的加泰罗尼亚作家的创作中。例如，马略卡岛作家安谢姆·图尔梅达的诙谐作品《与驴争论》(1417 年；出版于 1544 年)后来被宗教裁判所以反教权主义为由而查禁。巴伦西亚作家乔安·罗依格(卒于 1478 年)的诗体讽刺小说《谈妇人》(1460 年；出版于 1531 年)反映了时代的习俗，它以若干写实特点而成为流浪汉小说的前身。

十五世纪就这样为加泰罗尼亚揭开了文艺复兴时期的大幕。然而，临近世纪之末时加泰罗尼亚文学开始显现颓相。这与比利牛斯半岛各民族历史中发生的若干重大变动有关。到十五世纪末，王权试图在卡斯蒂利亚或阿拉贡强化自己的地位，这激起了贵族的坚决抵制。例如，卡斯蒂利亚的贵族在这个世纪的大部分时间里一直保持公然造反的态势。损失惨重的内乱似一副沉重的担子压在人民的肩头。更何况由于收复失地运动的结束，封建主便打算甚至在卡斯蒂利亚也加紧农奴制压迫，从农民身上剥夺他们在与摩尔人斗争时期就已经获得的各种权利和待遇。这导致民众的反抗、农民的起义。埃斯特雷马杜拉的羊泉村的居民于 1476 年掀起的暴动就是其中一例，它后来在洛佩·德·维加的笔下得到了诗意的表现。不断增长的农民战争的危险，使相当大的贵族力量团结在王权周围，在某种程度上促进了国家的集权，这符合城市的追求和人民的意愿。借助卡斯蒂利亚公主伊莎贝拉和阿拉贡王储斐迪南(阿拉贡的斐迪南二世)的联姻(1469)，统一得以实现。1474 年伊莎贝拉在卡斯蒂利亚登基，而斐迪南于 1479 年继承了阿拉贡的王位，西班牙从此成为一个统一的国家。

统一以后，西班牙专制制度的政策不仅旨在针对骚乱的卡斯蒂利亚封建领主，而且也旨在镇压加泰罗尼亚、加利西亚、巴斯克等地的分离和自治企图；同时，大力培植卡斯蒂利亚语言，而在加泰罗尼亚、加利西亚、巴斯克作家中间，关于本民族的语言是“无知平民”语言的观点广为流行，他们更愿意用拉丁文或卡斯蒂利亚语写作。因此，在几百年时间里，这些民族的文化中只有民间文学体裁和与之相联系的大众文字传统还勉强保存着。

无论加泰罗尼亚的人文主义文化的繁荣时间多么短暂，它对十五世纪卡斯蒂利亚文学的发展，对十六至十七世纪整个西班牙的文艺复兴时期文化的继续发展，都产生了影响。在十五世纪，加泰罗尼亚作家的创作是卡斯蒂利亚文学家的典范。其中可注意的是，加泰罗尼亚的彼得拉克派诗人 ·339 在十六世纪初促使卡斯蒂利亚抒情诗实行了彻底的诗学改革。该派发起人之一是胡安·博斯坎，生于加泰罗尼亚，自豪地宣称自己是阿乌夏斯·马尔契的学生。西班牙十六世纪“意大利”诗派最杰出的诗人、博斯坎最亲密

的朋友加尔西拉索·德·拉·维加的成功很大程度上也要归功于马尔契的诗歌。

十四至十五世纪之交在卡斯蒂利亚文学中,无论民间的("胡格拉尔的")诗歌,还是"文人的"文学,其主要体裁都发生了更替。从十四世纪下半期开始,在民间诗歌里就已越来越明显地感觉到法国典范作品对英雄史诗的影响。胡格拉尔们的创作逐渐走向衰落,而西班牙的英雄史诗正在失去独特性和创新的特点;被浪漫情诗和讽刺诗歌取而代之。

十五世纪初在"人文的"文学里仍然占据统治地位的是加利西亚—葡萄牙抒情诗传统的拥护者。这反映在手抄的、然后是印刷出版的诗集,即所谓的康索涅洛(即歌谣集)里。

最著名的《拜纳的康索涅洛》1445 年左右由卡斯蒂利亚诗人胡安·阿方索·德·拜纳编辑而成,收入了十四世纪末至十五世纪初五十多名诗人的五百七十六首诗歌;《斯图尼加的康索涅格》编于 1460 年左右(其中主要收集的是阿拉贡诗人的诗作);1511 年出版了《康索涅洛全集》,其中刊出了十五世纪下半叶一百三十八位诗人的作品。康索涅洛的内容丰富多彩:其中有加利西亚—葡萄牙派的信徒阿隆斯·阿利瓦雷斯·德·维良桑迪诺(约卒于 1424 年)、绰号恋爱者的马西安斯(约卒于 1434 年)、侯爵恩里科·德·维列纳(1384—1434)等人,还有新的"意大利"派的诗人弗朗切斯科·因佩里亚尔(十五世纪初)、在意大利最早掌握但丁诗歌传统并钻研过寓意象征长诗体裁的诗人中的胡阿·德·梅纳(1411—1456),以及其他人。

十五世纪西班牙诗歌的高峰是桑蒂利亚纳侯爵和豪尔赫·曼里克的作品。

桑蒂利亚纳侯爵伊尼哥·洛佩斯·德·门多萨(1398—1458)积极地参与政治斗争,多次出面反对卡斯蒂利亚国王胡安二世和他的宠臣胡安·阿尔瓦罗·德·卢纳,在长诗《告诫宠臣》里向国王掷出了讽刺性的评述。桑蒂利亚纳在《致葡萄牙元帅堂·佩德罗的训诫和信札》(1448)里表达了自己的艺术观点,这是流传至今的第一篇西班牙文学批评著作。他定义诗歌是"创造有益的,然而包上美丽外衣的东西,是创造按照一定数量、重量和尺寸装饰和配置起来的东西",桑蒂利亚纳像但丁一样,把诗歌风格分为三种:崇高风格,希腊—拉丁作者所创作的;一般风格,有学问的意大利、普罗旺斯和西班牙诗人所创作的;还有低俗风格。低俗风格的代表们"不遵守任何秩序和规则,创作了非常多的浪漫情诗和歌谣,供地位低下和喜欢盲从的人娱乐"。但是桑蒂利亚纳本人绝不轻视民间诗歌传统;桑蒂利亚纳诗歌的特点也就是这一传统与普罗旺斯骑士抒情诗的影响和来自意大

利、加泰罗尼亚的新的文艺复兴思潮的结合。桑蒂利亚纳在对话体长诗《波塞的小喜剧》(1444)和长诗《恋爱者传奇》里直接借鉴但丁的创作经验；在创作长诗《爱的胜利》和四十二首《意大利风格的十四行诗》时则以彼得拉克的作品为榜样，在后一类诗里桑蒂利亚纳第一次把这种抒情诗形式引进西班牙文学。意大利文化的良好影响也表现在桑蒂利亚纳以民间诗歌精神创作的诗篇《塞拉尼利》(字面意思是《山歌》)、《歌谣》和《童话》里。在这里文艺复兴的思潮决定了对传统题材的新解释。桑蒂利亚纳创作了"牧人"歌谣，其中大多数讲述了向牧女示爱的骑士，同时又与普罗旺斯田园诗保持距离，但对田园诗主题进行新的诠释：农家女的美貌使这个主题理想化，骑士应当达到理想化，才配获得感情回报。在生气勃勃的歌谣中可以感受到诗歌形式的和谐、匀称，以及对前景的细腻感触，这些都是文艺复兴艺术的特征。西班牙民间诗歌传统使桑蒂利亚纳有可能赋予所有这些特征简单而质朴的形式，使诗歌感情丰沛，在这样的感情中强烈的情欲伴随着微微的狡黠的嘲笑。桑蒂利亚纳加工和收集的《老妇炉边谚语集》证明了他对民间艺术的关注。桑蒂利亚纳的这本书使他为西班牙民俗学和民间谚语的出版奠定了基础。

军人和诗人豪尔赫·曼里克(1440—1478)留下了为数不多的爱情诗和讽刺诗。《为父亲去世而作的对偶体诗》(1476)是真正的杰作，给他带来了不朽的荣誉，洛佩·德·维加对此写道，应当用金字来刊布这篇诗歌。这部长诗具有严格的三部结构，这对展开主题思想并使之获得艺术体现都很重要。曼里克仿佛描写了三种与死亡冲突的生活：作为氏族概念的生活，它导向冥间的永生；尘世和感官的生活；最后是活在后辈记忆里的"光荣的生活"。从一个像豪尔赫·曼里克那样有信仰的人的观点来看，在冥间的永生中生与死合而为一，仿佛河流汇合成海洋。在中世纪的时空"垂直线"(巴赫金的定义)上，人的生活仅仅是一个点，从这里出发可以走向地狱，也可以走向天堂；但这种看法已经不能再使生活于中世纪末、文艺复兴之初的人满意了。在曼里克面前，周围生活和大自然的地平线正在展开；在这里，死亡的侵袭只能被理解为对和谐的破坏，来自外部的毁灭性入侵。想到"死亡是一个人人都在掉落进去的陷阱"，诗人就为世界的统一遭到破坏而深感忧虑。和谐在人的永垂不朽的基础上得以恢复，这个人有过"光荣的生活"，像诗人的父亲那样，他曾与摩尔人战斗。长诗的结尾是赞扬"光荣的生活"和真正永垂不朽的颂歌，诗人仿佛看见的这种永垂不朽不是在中世纪的垂直线上，而是在这里的后辈们感激记忆中的人的生活地平线上，在尘世里。死亡似乎三次获胜，但"毕竟最后和具有决定意义的结论"，就如进步的西班牙学者阿美利科·卡斯特罗所写的，"这是对所有的生命

·340

的能量的美好信仰，是在我们内心找到高尚的回音的信仰”。

十五世纪在“文人”诗歌存在的同时，具有民间起源和民间性质的诗歌还在继续发展。急风暴雨式的事件推动了讽刺体裁。最早的讽刺作品之一是十五世纪初匿名作者创作的长诗《死神之舞》。死神的面貌本身、对死神在人的生活中扮演的角色的理解，还是相当传统和接近宗教解释的。但在死神口中发出了对经过它面前的官员、商人、僧侣、贵族和国王本人的指责。而在死神面前出现的人里没有一个是穷人。

长诗《明戈·列弗利戈》(1464年后)和《国王堂·恩里克的恶行和他在位时对西班牙的恶劣管理》(1474年前)都具有民主性质。前一部作品是两个“牧人”的对话，一个叫西利·阿里瓦托(源自西班牙语 arriba，意为“在上面”)，是上等阶级的化身；另一个叫明戈·列弗利戈(将 Domingo Vulgo 加以变化)，代表人民。两首长诗都把人民描写成一群绵羊，在玩忽职守和恶劣的牧人手下听天由命。长诗的作者痛斥了把公正和明哲抛在脑后并蹂躏平民百姓的权臣和贵族。两位作者出现于封建骚乱和人民运动如火如荼之际，他们反映了西班牙各阶层广大民众的情绪。

人民的这些情绪还以另一种方式反映在罗曼司(抒情情诗)里。在西班牙，不同规模的抒情叙事长诗统称罗曼司。这些诗篇通常在吉他的伴奏下演唱。它们的诗歌形式相当稳定(它们通常由八音节诗句组成，偶句半谐韵)，但因为没有清晰的分节，所以相当灵活。

在十九世纪，浪漫派的观点认为，罗曼司是西班牙民族诗歌创作的最古老形式之一，后来才产生了长篇英雄史诗。然而，十九世纪末的米拉·伊·丰塔纳斯，以及稍后的梅嫩德斯·皮萨尔都令人信服地证明了叙事长诗的产生不依赖于罗曼司，并提出了一个经许多事实证实的假设，认为罗曼司是在英雄长诗的衰落时期即十四世纪，由它们的一些片段演化出来的。然而在最近几十年里，有人指出，由长诗向抒情叙事歌谣的发展进程是无论哪一部其他欧洲史诗里都找不到类似情况的现象。而且，对所谓“旧的罗曼司”(指流传至今的，当然是后来记录下来的十四至十五世纪的罗曼司)的研究表明，仅有很少一部分罗曼司可能产生于现在知名或在古老的编年史里已经变成散文的长诗。因此许多研究者倾向于认为，英雄长诗和罗曼司以民间口头传统已经存在了很长时间，它们与英雄史诗共存共荣，同时发展，是民间意识感悟现实的两种诗歌形式。

341· 显然，所谓“边境罗曼司”是最古老的，从中可以看出几百年来的斗争和基督教的西班牙与摩尔人的西班牙之间的各式各样的联系。与此同时或稍晚开始形成题材涉及英雄史诗的罗曼司——关于贝尔纳多·德尔·卡皮奥、拉腊的七公子、费尔南·贡萨雷斯伯爵，当然还有关于熙德的。罗曼司

与长诗不同,居于首要地位的不是叙事成分,而是抒情和戏剧成分。由此带来了描写的不完整、叙述的“中断”、偏好对话形式等罗曼司极为典型的特点。

在十五世纪,罗曼司成为非常流行的体裁。看来,在这时候,或者在稍早一些的时候,出现了叙述尚未被史诗充分利用的古代历史情节的罗曼司,比如,进行反抗罗马人斗争的努曼提亚的覆亡的情节、出身农家的西哥特国王瓦姆巴的统治时代,等等。记载民间生活中值得纪念的当代事件的罗曼司也属于“历史”题材(比如关于残暴的佩德罗国王、关于国王的宠臣胡安·阿尔瓦罗·德·卢纳等人的罗曼司就是如此)。还产生了关于法国史诗和骑士小说主人公的罗曼司,产生了以虚构为基础的“短篇小说型”罗曼司、“抒情”罗曼司,其中特别有意思的是“摩尔国”的罗曼司,它们讲述的与其说是西班牙人与摩尔人之间的斗争,不如说是年轻的西班牙人对美丽的摩尔姑娘或摩尔小伙子对西班牙姑娘的爱情。这种体裁在十五世纪风靡一时的间接证据是国王和显贵开始向诗人订购庆祝自己胜利的罗曼司。在下一个世纪,最杰出的文艺复兴时代诗人和戏剧家都青睐这种体裁。

在十五世纪的散文领域里,迷恋新思潮的作者人数要少于在诗歌领域里的人数。费尔南·佩雷斯·德·古斯曼(1376—1460)在历史著作长诗《赞西班牙大丈夫》和散文著作《史海》(1450 年;出版于 1512 年)中,比他以前的历史著作加强了对历史进行艺术认识的倾向,表现出对精湛形式的关注,即把历史编纂学理解为艺术性文学的一个独特分支。这一点在《史海》第三部分表现得尤为突出,这一部分不止一次地以《几代人以及传记》的书名单独出版。书里收录了作者的三十六位同时代人的文学肖像,有卡斯蒂利亚国王——恩里克三世和胡安二世,有国务活动家、作家——维列纳、桑蒂利亚纳等人。中世纪编年史家把历史人物作为骑士或国王的理想化身来描绘,与这些人不同,佩雷斯·德·古斯曼想揭示人物自己的性格特点,以便将取自历史编年里的传记改变为心理描写的小品,它们预示了文艺复兴时代肖像描写的文学体裁的发展。

文艺复兴精神倡导人们认识周围世界,拓展理性视野,航海游记的出现也与之有关,如《帖木儿大帝的历史》(出版于 1582 年;作者莱伊·冈萨雷斯·德·克拉维霍,卒于 1412 年)和《佩德罗·塔夫尔在世界各地的漫游和旅行》(十五世纪中叶)等著作。

在文艺性散文里也呈现出新的追求。比如大约在 1435 年,胡安·罗德里格斯·德·拉·卡马拉(也因出生地而以罗德里格斯·德尔·帕德隆闻名,约卒于 1450 年)创作了长篇小说《爱情的自由奴隶》,人的感情、人对自然的诗意感受透过温文尔雅的爱情框架凸现出来。特别引人注目的是书中

对心理描写的偏好,这是该转折时期文学的一个总特点。

阿方索·马丁内斯·德·托莱多(1398?—1470?)的《皮鞭,对世俗爱情的责难》(完成于十五世纪中期,发表于1548年)也代表了这个方面的成就,它是西班牙十五世纪散文领域最著名的讽刺作品。此书对薄伽丘的讽刺诗《科尔巴乔》作出了回应,但这位西班牙作者对现实的评价与《十日谈》相近。马丁内斯·德·托莱多的叙事语调生机盎然,充满仁慈的幽默。与其说作者揭露了妇女的恶习,不如说他狡黠地微微嘲笑了她们的弱点——搔首弄姿、轻浮、虚荣,等等。他用引人入胜的短篇小说来说明这一结论,这些小说的情节既来自书面的和民间文学的资料,也来自他个人的观察。这些短篇小说在很多方面继承了胡安·鲁伊斯的《真爱诗集》的传统。然而在这里教诲的因素仍然让位于对现实的描绘,这些图景吸引了艺术家本人。此书的这一特点加上丰富的、不时穿插真正来自民间的谚语,使它成为文艺复兴时期西班牙散文,包括《塞莱斯蒂娜》和流浪汉小说的前身。

3. 全西班牙文艺复兴运动早期的文学

十五世纪末形成了统一的西班牙国家,1492年摩尔人在半岛上的最后342·一个堡垒格拉纳达陷落,西班牙此时已经发现新大陆并开始了对它的殖民过程。斐迪南和伊莎贝拉依靠城市的军事力量,遏制了贵族。教会实际上也成为王权的依附者,它们因为在1478年设立宗教裁判所而"已成为专制政体的最牢固的工具"[①]。西班牙的领土史无前例地扩展:除了海外殖民地以外,尼德兰、那不勒斯王国、纳瓦拉公国以各种方式归入西班牙,而在以查理五世名义于1519年被选为皇帝[②]的卡洛斯一世统治时期(1516—1556),在中欧和南欧也有广阔的领土。诚如马克思所说,"这是西班牙的势力独霸欧洲的时代,是伊比利亚人的热情想象为黄金国、骑士功勋和世界君主国的灿烂幻景所迷惑的时代。也就在这个时期,西班牙的自由在刀剑的铿锵声中、在黄金的急流中、在宗教裁判所火刑的凶焰中消失了"[③]。

王权与城市的联盟并不长久,西班牙的专制体制很快就暴露出自己的反动性。1519—1521年间对卡斯蒂利亚的"卡姆涅罗斯"(城市公社)的镇压,巴伦西亚和马略卡岛上的市民运动的失败,正如马克思所写的,导致的结果是:在西班牙"贵族政治虽渐趋没落,却保持自己最恶劣的特权,而城

---

① 《马克思恩格斯全集》第10卷,人民出版社1962年,第461页。——译注
② 指"神圣罗马帝国皇帝"。——译注
③ 《马克思恩格斯全集》第10卷,人民出版社1962年,第461页。——译注

市虽已丧失自己的中世纪的权力，却没有得到现代城市所具有的意义”[1]。王权没有促进地方工业的发展，它“而且尽全力阻碍取决于全国性的分工和国内交换的多样性的共同利益的产生……”[2]。这样说的理由是：收入来源落到西班牙国王和贵族的手里，它保障了强国的光辉，却没有加强民族的实力。美洲的黄金，如洪水般从海外涌来。在十六世纪中期前夕，西班牙的生产规模就已经明显地缩小，而随后某些部门就完全消失了；农业的衰败加剧了这种状况。“价值革命”最终毁坏了西班牙的经济。国家因此在十六世纪下半叶遭受了经济危机，危机导致经济崩溃和大批民众的贫困化。西班牙王国对外政治计划的逐渐破产也变得越来越明显。查理五世为保住自己的皇帝的权力，不得不展开持续的斗争。在他的后继者统治时期，西班牙丧失了在欧洲的相当大的领土，变成了好战的天主教和反对宗教改革的堡垒，并发动了一连串代价昂贵和与它的民族利益背道而驰的战争。所有这些都导致一个结果，即西班牙在临近十七世纪下半叶时已经跌落到二等国家的地位。

这个时期在西班牙历史上是一个文化和艺术最为繁荣的时代；其部分原因是西班牙人保持了爱好自由的意愿，是那些在收复失地过程中激发起来的民族统一情感和自豪地意识到自己力量的情感，这样的情感是任何反动势力都无法镇压的。国家经济的高涨和随之而来的暴风雨般激烈紧张的事件促进了文艺复兴文化的迅猛发展。新的大学在西班牙不断出现，其中许多，尤其是历史悠久的萨拉曼卡大学和新建于埃纳雷斯堡的阿尔卡拉大学，成为最重要的人文主义学术中心，其名声响彻西班牙境内外。

在西班牙文艺复兴运动的意识形态里，人文主义倾向与天主教传统比在西欧其他国家里更为紧密地交织在一起。伊拉斯谟的思想虽然在十六世纪最后三十余年遭到西班牙反动派的严厉压制，但他之所以能吸引西班牙文化活动家，恰恰是因为他试图调和科学真理和宗教。在“基督教人文主义”的轨道上，西班牙活跃着一个完整的伊拉斯谟学派。这些人中最彻底者之一是阿方索·瓦尔德斯（约1492—1532年），他创作了伊拉斯谟式的讽刺对话作品。其中最重要的一部是《拉克坦提乌斯和大补祭的对话》（1528），在讲述查理皇帝的军队攻占罗马的时候，严厉地批评了罗马教廷，实际上提出了教会改革的要求；在《墨丘利和卡龙的对话》（1528—1530）里，反教权和反暴政的讽刺与对人文主义道德的确信结合在一起。胡安·瓦尔德斯（约1492—1541年）是阿方索·瓦尔德斯的孪生兄弟，他在《关于

① 《马克思恩格斯全集》第10卷，人民出版社1962年，第463页。——译注
② 《马克思恩格斯全集》第10卷，人民出版社1962年，第462页。——译注

基督教教义的对话》(1529)里批判性地讲述了天主教教义，而在《关于语言的对话》(1535—1536)里高度评价了西班牙民族语言的长处。

与伊拉斯谟主义有联系的还有声望最高的人文主义学者胡安·鲁伊斯·比维斯(1492—1540)，他的活动主要在西班牙国外进行。比维斯的哲学观点的与众不同之处在于将唯物主义的倾向与真诚的宗教信仰结合起来。比维斯最优秀的著作是关于认识论的，他在这些著作里提出的一系列原则成为弗朗西斯·培根的经验主义方法的前身，他关于伦理学和教育学的著作也具有很大的意义。

343·

在西班牙，根深蒂固的不是布鲁诺、康帕内拉和其他几位意大利人文主义者对新柏拉图主义的那种泛神论的、常常接近于无神论的解释——这种解释直接反对基督教宗教禁欲主义思想，而是佛罗伦萨柏拉图学园的活动家们——马尔西利奥·菲齐诺和他的志同道合者——对新柏拉图主义的更加谨慎的解释，他们认为有可能调和文艺复兴理想和经过哲学提炼的基督教。新柏拉图主义在比利牛斯半岛上的流行主要与出生于意大利的莱昂·赫布雷奥(犹大·莱昂·阿布拉瓦内尔，1463—1520 年?)有关(他的《爱情对话录》意大利文版于 1535 年问世，而于 1568 年被译成西班牙文)，同时也与卡斯蒂利奥内的著作《侍臣论》(1528)有关，此书的西班牙译本由胡安·博斯坎于 1534 年完成。新柏拉图主义的思想在文学中起了相当重要的作用，确定了西班牙田园小说和神秘派诗歌的许多特征。

这个时期的许多社会政治著作引证早期基督教，根据“基督教人文主义”的精神批评了专制制度，把它说成是暴虐的政权。阿隆索·德尔·卡斯蒂利奥在《君主论》(1521)里，格瓦拉在享有全欧洲声誉的《王子们的时钟，或关于马可·奥理略皇帝的金书》(1529)里，形成了对“理想君主”的要求，首先强调君主的责任是使自己的行为与“人民的意见”相适应，是关心人民的福祉，等等。

大多数西班牙人文主义学者的活动都在十六世纪上半期。在稍晚一些时候，只能提到几位哲学家(胡安·瓦尔特、弗朗切斯科·桑切斯)、政治思想家和历史学家(胡安·马里安纳)，在他们的著作里表达了人文主义思想。出现这种情况的原因在于反动势力的政策，它排除了直接以哲学和科学的表达方式传播人文主义思想的可能性。

西班牙人文主义的特点是缺乏那种在文艺复兴时代几乎随处可见的对古希腊罗马文化的热烈崇拜。当然，西班牙也在产生对古希腊罗马世界的兴趣。研究古希腊罗马世界的先驱者之一是杰出的西班牙人文主义者埃利奥·安东尼奥·涅波里哈(1444—1522)，他于 1481 年发表了《拉丁文导论》，后来又出版了拉丁语—西班牙语词典和西班牙语—拉丁语词典。第一

本西班牙语的学术语法书(1492)也出自他的手笔。在十六世纪出现了相当数量的古希腊罗马作品的翻译本和仿作。但对古希腊罗马世界的兴趣与对民族传统的关注结合在一起,还经常与对"罗马的西班牙人"和塞涅卡、卢卡努斯的兴趣互相结合,而且大多数文化活动家在民族基础与古希腊罗马遗产的某些方面产生矛盾之时,总是偏向于民族基础。这种倾向在西班牙民族戏剧中特别明显地表露出来。造成这种倾向的原因是西班牙文化的独特发展道路,这种发展道路是与西班牙文艺复兴文化大体上所固有的民主主义相联系的。

对古希腊罗马遗产的两重性态度也展现在西班牙人文主义美学思想领域里。大多数西班牙艺术理论家都宣称以"模仿自然"为原则,但对它的解释却并不一致;一部分思想家和艺术家认为艺术是一面镜子,其使命是巨细无遗地反映出自然的多样性,美的和丑的,崇高的和卑贱的;另一部分人则宣称艺术的任务不是按世界本来的面目,而是按它应有的面目来加以描绘。相应地出现了"历史真实"(经验的、具体的事实真相)和"诗学真实"(现实的理想模型)的概念,同时还出现了"崇高"体裁和"低俗"体裁的概念。前面已经指出,在西班牙中世纪文学中,"崇高"体裁和"低俗"体裁之间的界限是含混的,彼此间经常交错。这种体裁的区别最先在文艺复兴时期表现得比过去更加清晰(相对而言比较明显的对比,一方面发生在骑士小说体裁与田园小说体裁之间,另一方面出现在骑士小说与流浪汉小说体裁之间)。但是归根结底,模糊"崇高"体裁和"低俗"体裁之间的界限、对它们加以综合的意图,仍然是西班牙文艺复兴文学的主要倾向。这种意图是想把来自古希腊罗马世界和更为发达的西欧文艺复兴文化的学者人文主义传统,与民间传统作一番综合。与此同时,大多数艺术活动家明显地更青睐民族的民间传统。这说明了一个事实,在文艺复兴时期普遍产生的一些后来成为古典主义美学基础的思想,在西班牙获得的拥护者人数并不很多,而且没有给当时的西班牙艺术以重大的影响。 ·344

不言而喻,在西班牙人文主义者和作家中间是并不一致的。其中一部分人所固有的贵族倾向表现在骑士小说和田园小说作品里,也表现在某几派"高雅"诗歌里。可是西班牙文艺复兴运动文学的泰斗们的创作却具有很深厚的人民性。西班牙文艺复兴作家在自己的作品里主要关注的是本国的历史和日常生活,提出的是曾经激动西班牙人民的重大思想问题,并且采用与民间传统紧密联系的、对于人民通俗易懂的艺术形式,而在解决这些问题时他们依据的又完全是人民对这些事件的评价,并深刻而多方面地反映民主阵营的企盼。

西班牙文艺复兴文学的一大特点是它与民间创作的密切关系。在文艺

复兴作家的笔下，民间罗曼司体裁的新题材和新思想层出不穷、丰富多彩。民间戏剧传统以新的形式出现在文艺复兴时期剧作家的作品里。西班牙的人文主义者——其中尤其值得一提的是艾尔南·努涅斯（1463—1533）和胡安·马利·拉拉（1525？—1571）——研究并宣传了民间谚语和俗语，为民俗学开辟了道路。在文艺复兴时期作家的创作中，民间语言形成规范并变得精致多彩。西班牙文学家反映了民众的反对情绪，在自己的作品里对当时的现实展开了多方面的尖锐批判，也包括批判正在产生、正在显示出自己贪婪和寄生性质的资产阶级关系。

西班牙抒情诗在十五世纪就已经经受了意大利文艺复兴诗歌的影响，但只有到十六世纪初这种影响才导致了诗歌改革。十六世纪初的两位诗人胡安·博斯坎和加尔西拉索·德·拉·维加的活动在这方面发挥了决定性的作用。

胡安·博斯坎（1490？—1542）与加泰罗尼亚的人文主义传统有联系，参与了查理五世皇帝对意大利的远征，熟谙意大利语言和文艺复兴文学（卡斯蒂利奥内的著作《侍臣论》的精妙译本就是明证）。在博斯坎身后出版（1543）的作品里，作者第一次广泛采用意大利诗歌格律，十一音节诗句、三韵句诗、八行诗，并采用意大利音节重音体系。这些新鲜事物拓展了西班牙诗歌的可能性，为高尚的文艺复兴抒情诗开辟了广阔的空间。然而，只有像他的朋友加尔西拉索·德·拉·维加（1501？—1536）那样真正的诗人兼创新者的天赋，才赋予意大利诗歌传统以西班牙民族的面貌。作为名门显贵的代表、查理皇帝的近臣，他参与过皇帝的军事远征，并在战斗中牺牲。加尔西拉索诗歌遗产的数量并不多，与博斯坎的诗歌一起发表。在加尔西拉索的作品里有两个主要问题——爱情和大自然，都按照文艺复兴和人文主义的精神加以处理。诗人终其一生怀着对一位葡萄牙妇人伊莎贝尔·弗莱雷的悲剧性的恋情。他一直是在单恋，这甚至给诗人的早期诗作打上了伤感的哀歌的印记，诗中讲述着自己内心崇高感情的萌生。晚年在伊莎贝尔死后写成的诗歌里，诗人的情感带上了更加悲剧性的色彩。可是加尔西拉索的恋情是对一个真实的尘世妇女的激情，即使没有得到满足，按照加尔西拉索的说法，这份感情还是充实了他的心灵并使他周围的世界充满崇高的精神。

在西班牙诗歌领域里，加尔西拉索·德·拉·维加之前，没有任何人以如此细致入微和丰富多彩的色调描绘过卡斯蒂利亚简朴的乡村风景，也没有任何人如此精确地成功传达出人与自然水乳交融的感受。这特别鲜明地展现在著名的《对口牧歌》里。从这些作品的形式看，是类似薄伽丘和其他意大利诗人的长诗的田园牧歌。在加尔西拉索·德·拉·维加的《对口牧

歌》里，对乡村生活的理想化描写，与泛神论对自然的崇拜、与置身于大自然怀抱的生活感受紧密相连——置身于大自然被当做一种接近和谐的人的理想的方式。对古希腊罗马神话的联想不再是简单的模仿意大利和古希腊罗马范本的产物；它们帮助创作了加尔西拉索心目中像古希腊罗马世界那样的人类"黄金世纪"的图景。

加尔西拉索·德·拉·维加创作的高雅的文艺复兴抒情诗也要求新的诗歌形式。加尔西拉索沿着博斯坎设定的道路行进，创作了牧歌和其他诗篇，他运用从那时引入西班牙作诗法里的意大利诗歌格律，并借助内韵、辅音重复、结构排比和其他手段给自己的作品增添了令人惊叹的音乐性。

加尔西拉索的诗歌改革没有立即获得同时代人的好评。有一些诗人把新事物看作是对民族自尊心的侮辱，并认为意大利格律不适合西班牙语言。诗人克里斯托巴尔·德·卡斯蒂利略(1490—1550)挺身而出，捍卫传统的西班牙抒情诗。他对"意大利派"的攻击不仅出于对爱国主义情感的误解，而且出于对在加尔西拉索的诗歌里所开掘的题材和主题的不满，这位批评家没有发觉这些题材和主题背后与西班牙占统治地位的制度水火不相容的人文主义世界观。卡斯蒂利略也涉及爱情主题，他直言不讳地解释这些主题，但在自己用传统的西班牙格律创作的大多数作品里，他直接触及社会的、大众的问题，批评充斥着整个社会的不公正，嘲讽了宫廷官员。

可是西班牙大多数诗人接受了博斯坎和加尔西拉索的改革，虽然也没有抛弃传统的西班牙格律。文艺复兴诗歌的繁荣正处于文艺复兴的成熟期。

骑士小说体裁当然没有在中世纪西班牙文学中获得流行。只有到了十五世纪，当欧洲的骑士文学走向衰落的时候，在西班牙创作新颖的骑士小说的尝试正刚刚开始。属于此类的有佩罗·罗德里格斯·德·列纳的《苏埃罗·德·金奥涅斯的荣誉之书》(约 1435 年)、古特莱·迪亚斯·德·伽麦斯(1379？—1450)的《堂·佩罗·宁奥生平》(约 1450 年)等以真情实事为基础的作品。这段时间里在西班牙还流行着后来非常出名的小说《阿马迪斯·高拉》[①]的最初的不同版本，此书在十四世纪就已有人提及。这些早期版本没有保留下来，《阿马迪斯·高拉》经过加西亚·罗德里格斯·德尔·蒙塔尔沃之手于 1580 年出版之后才获得了全欧洲的声誉。据蒙塔尔沃承认，他"修改和加工了"手稿的前三部分，又并入了第四部分。毫无疑问，他给旧的骑士故事加上了它以前不可能有的一些新的重要特点。

① 或译为《高卢的阿马迪斯》。——译注

在蒙塔尔沃的笔下，骑士小说成了文艺复兴的一种文学体裁。蒙塔尔沃借助中世纪历史上关于亚瑟王及其战友、巫师墨林的情节成分，反映了他那个时代特有的英雄主义热情。可是，假如说在马托雷尔的《白色的蒂朗》里创造了一个非名门出身的骑士士兵的理想形象，那么在《阿马迪斯·高拉》里描绘的则是一个显贵骑士的同样理想的形象。与文艺复兴概念相联系的归根结底是主人公所成为的那种"公正君主"的形象，他与深爱他的奥里阿娜的父亲、"暴君"国王的形象形成鲜明的对照。不能否认《阿马迪斯·高拉》的作者以不无细腻的笔触描写情感。在描绘阿马迪斯对奥里阿娜的崇高爱情时，一定程度上也反映了把生气勃勃的情感作为人的行为源泉的文艺复兴理想。

《阿马迪斯·高拉》的这些特点使它与意大利的骑士长诗，特别与博亚尔多的《热恋的罗兰》[1]很相似。但是《阿马迪斯·高拉》已经有一些特点，使西班牙骑士小说与意大利长诗从本质上区别开来。在意大利，冒险—英雄情节是新的人文主义理想的引人入胜的外衣；但是，在西班牙，骑士问题还没有完全成为过去。骑士阶层思想的使命是"把'伊达尔戈精神'的整个伦理体系理想化，该体系的实质是夸大了的关于贵族荣誉的观念，是等级虚荣心，是关于在现存专制制度条件下的个人忠勇的夸张观念和自我独立的错误意识"(康·尼·杰尔查文)。骑士仪式一定程度上在十六世纪期间是得到国王和贵族支持的。

在蒙塔尔沃的版本出现后不久，在《阿马迪斯·高拉》的一些续作里，文艺复兴思想就已经开始淹没在堆砌的惊险和娱乐的情节里。思想的贫乏以及对程式化的骑士精神的浓墨重彩的描述，更大程度上表现在费利西亚诺·德·西利瓦(1492？—1558？)和他在十六世纪下半叶的模仿者们的小说里。在这些小说里，伴随着对范本的庸俗拙劣模仿而来的是各种反人文主义的倾向。人文主义者感到了这种文学对社会的危害，从胡安·鲁伊斯·比维斯和胡安·瓦尔德斯开始，认为自己有责任反对普通人对骑士小说的迷恋；这也主导了塞万提斯的感情，他起来用自己的讽刺作品反对骑士小说。

值得注意的是，许多人文主义者，包括塞万提斯，在揭露骑士小说的同时，用"历史真相"来与之分庭抗礼；按照传统，他们认为历史著作与艺术作品是同一序列的，以往时代的西班牙文化史为此提供了足够的根据。

346·

但是在文艺复兴时代的西班牙历史编纂学，就像其他国家的那样，强化

① 或译为《热恋的奥尔兰多》。——译注

了对历史文献进行分析，力求叙述的科学可靠，对事件作动态和形象的陈述。腓力二世的秘书赫洛尼莫·苏里塔(1512—1580)以档案材料为依据编写了篇幅浩大的《阿拉贡王国年鉴》。安勃罗西奥·德·莫拉莱斯(1513—1591)发表了《西班牙古代名胜城市》(1575)，并于1574—1586年间完成了多卷本《西班牙编年通史》；此书在本世纪前半期已经由弗洛里安·德·奥卡姆泼(卒于1558)开始编著。所有这些历史著作都采用了科学方法。它们在很大程度上为胡安·马里安纳(1535—1624)对西班牙中世纪历史编纂学加以重新审视打下了基础。



《塞莱斯蒂娜》(巴塞罗那版)的插图 木版画 费尔南多·德·罗哈斯 1499年

马里安纳是西班牙著名的历史学家和杰出的政治作家。他早在年轻时期就已参加了耶稣会，但对《通俗拉丁文本圣经》的某些原则的不容争辩性表示了怀疑，并写了论文《耶稣会的病症》，此文作者生前一直未曾发表。马里安纳在政治论文《国王和王权制度》(1598)里反对专制制度，宣告有权与暴君国王作斗争，直至消灭暴政，并提出用各阶层代表会议来限制王权的思想。他的《西班牙通史》最初用拉丁文(1592)，后来用西班牙文(1601)发表。马里安纳在讲述过去事件的时候，限制援引奇迹和超自然力量的材料，而在复述神话和传说时对此预先声明，并强调指出，从历史可靠性的角度看，这些神话是不可信的，它们对过去的解释是当时的人想象的结果。

在一部分著作里表现出对历史进行艺术领会的趋势。这些著作的作者既是历史学家，又是回忆录作者，他们是所描绘事件的目击者或参与者。

这方面特别典型的是西班牙旅行家和征服者所写的发现新大陆的著作，既347·有直接参与征服的普通士兵的笔记（例如，贝尔纳尔·迪亚斯·德尔·卡斯蒂利奥的《征服新西班牙的信史》），也有大型的历史鸟瞰（其中包括巴托洛梅·德·拉斯·卡萨斯的人文主义著作《西印度通史》）。因为在这些书里鲜明地描绘了新大陆与众不同的日常生活、文化和自然的特点，可以认为它们在某种程度上是已经逐渐产生的西班牙美洲文学的第一批样本，对这些书籍的分析可以使人得知拉丁美洲文学的诞生情况。

在记述西班牙本土历史的书籍中间，最有价值的是迭戈·乌尔塔多·德·门多萨（1503—1575）的《格拉纳达战争》。乌尔塔多·德·门多萨是加尔西拉索·德·拉·维加派的诗人，也是国务活动家、外交家和人文主义作家。受腓力二世派遣，乌尔塔多·德·门多萨去了安达卢西亚，目睹了摩尔人在阿尔普亚拉山区起义的失败，并以个人印象为依据撰写了《格拉纳达战争》。这部书的文字里经常含有对显赫的宫廷人物的不佳的评价，在作者生前不很出名，但当乌尔塔多·德·门多萨死后，此书以各种抄本行世，获得了声誉，而在公开出版（1627）之前的长时间里，它的片段或转述被许多历史学家的著作引用。

乌尔塔多·德·门多萨的书是用饱满而流畅的语言写作的，是一部一流的历史著作，尽管作者对起义的摩尔人怀有民族和阶级偏见，书中还是精确地描述了斗争双方的阵营。书中许多篇章用于描写日常生活和习俗，再现时代独特色彩。作家最鲜明的才能在敌对营垒代表人物的心理刻画精细的肖像中展露无遗。在迭戈·乌尔塔多·德·门多萨的书里，历史表现为性格的冲突，表现为激情的奋斗。作家虽然有时候效法罗马历史学家，因主人公的话语和自己的议论而使叙述显得累赘，他的书仍然是艺术历史叙事的典范之一，后来的历史学家以其为模仿对象，而文学家则从中撷取情节。

精彩有趣的戏剧型小说《塞莱斯蒂娜》在文艺复兴早期的西班牙散文作品里有些特殊。这部作品1499年出现时不知何人所作，书名是《卡利斯托和梅丽贝娅的悲喜剧》，采用对话形式，最初由十六幕组成。三年后依次出版时又补充了五幕。二十世纪的研究表明，《塞莱斯蒂娜》是遭受宗教裁判所怀疑的学养丰厚的法律家、受洗的犹太人费尔南多·德·罗哈斯（卒于1541年）创作的。

起名为“悲喜剧”的《塞莱斯蒂娜》从未预定要登台演出。显然采用对话体也是因为作者的兴趣和体现主人公性格需要，而不在于生活（尽管读者从角色口中了解到许多西班牙生活和习俗的细节）。

作品的情节是简单的。年轻的贵族卡利斯托爱上了美丽的梅丽贝娅，

他试图向她表白感情而没有成功。于是他去央求老妇塞莱斯蒂娜牵线搭桥，老妇说服了梅丽贝娅同意见面。姑娘心里燃起了回应的情感，她成为卡利斯托的恋人。然而结局很快就来临了。塞莱斯蒂娜因不愿与同伙分享酬金而被他们杀死；卡利斯托在一次幽会归去时从梯子跌下摔死；得知这一消息后梅丽贝娅自杀身亡。

小说里有两个现实环境（“崇高的”和“低俗的”）相互对立，这两个世界——高尚的情感世界和城市底层的世界——错综复杂地联系在一起。其中的一个世界是卡利斯托和梅丽贝娅的世界，是人文主义情感的超越等级的世界。他俩的爱情是俗世的激情，拆毁了横亘在自己道路上的障碍。两个年轻人付出了自己的全部感情，因为大自然是如此吩咐的，他们也不关心必须经过教会婚礼而使两人的关系神圣化，因为在他们心中占主导地位的是真正的、自然的感情，就像罗哈斯所暗示的，教会的祝福仪式并非必需的。从教会的观点看梅丽贝娅犯了滔天大罪，她殉情而死的英雄壮举，也表明了作者对宗教教义的怀疑态度。罗哈斯极为巧妙生动地描绘了主人公的情感色彩，指出这种情感怎样影响到他们的性格。天真而涉世不深的姑娘梅丽贝娅的形象跃然纸上。塞莱斯蒂娜的甜言蜜语唤起了她心中的好奇心和渴望尝试未知感情的念头。爱情逐渐控制了她整个生命，形成了新的心灵特质，调动起天生的智慧，充实了少女的整个精神世界。《塞莱斯蒂娜》是爱情的颂歌。爱情，从人文主义的观点看，是使人高尚和使人富足的感情，它使人能够过上生气勃勃的生活。无论是序幕和尾声里虔诚的保留意见，还是书中某些劝世教训，都无法消除这种感觉。

塞莱斯蒂娜的世界是与卡利斯托和梅丽贝娅的世界相对立的，这是城市下层民众的世界，这个世界里有贩夫走卒、淫荡仆人、风骚女郎和他们的爵爷们。这两个世界里的一切都形成明显对照。在一个世界里充满高尚的情感和崇高性，在另一个世界里充满恶行和欺骗；粗鲁的色欲与年轻的主人公们虽然完全俗世、然而高尚的恋情相对立；一部分人的贪得无厌与另一部分人的大公无私相对立。同样，塞莱斯蒂娜和仆人的平民百姓式的、鲜活而不时夹有俗语的话语，在取代卡利斯托和梅丽贝娅高尚的、分外真诚动人和略带演说风格的话语。 · 348

塞莱斯蒂娜关于自己一生的故事、她的训诫、她手下的少女和主顾之间的关系，所有这些都扩展了作者的视野，将他远远带出城市底层的范围。原来，统治这里的是自私法则，这是决定老爷和小人、虔诚的教士和被宗教裁判所迫害的巫师的行为的普遍规律。统治这个社会的是财富的偶像。塞莱斯蒂娜宣称，“金钱能够做到一切：击碎岩石、渡河如履平地”。她从记忆的仓库里拿出了一百件事例来证明这一点。比如，厚颜无耻的贵族、贪色

和假仁假义的牧师，甚至至圣的宗教裁判所，都成为作者讽刺抨击的对象，罗哈斯的小说也因此而变成揭发社会的抨击性作品。

塞莱斯蒂娜的形象处于本书的中心位置，她一方面将书中所描写的两个世界连接起来，一方面把阴谋之线攥在手里，她的名字在西班牙成为撮合者的代名词。这个形象是多面的。在她身上有贪婪，有无耻，也有凶狠的自私自利。与此同时，她还有精明的智慧、非同寻常的机巧、浑身上下冒出的极端充沛的精力，甚至——假如愿意的话——还有职业的"名誉"感。塞莱斯蒂娜非常了解人，善于一眼看穿他们的优点和缺点，找到他们的弱点。她有自己特有的明智，她对人的观察证明了金钱万能的永恒思想，不能因为这种思想的片面就责怪她个人，她只是与自己置身其中的那个社会血肉相连而已。

罗哈斯的戏剧型小说是西班牙文艺复兴艺术最著名的典范之一。对实际情况的现实主义描写和对性格的诠释，多姿多彩的语言，大胆的思想，这一切都保证了该书获得空前的成功。仅仅在十六世纪它就已经出了六十六版，被翻译为好几种欧洲语言，并冒出了许多续作、仿作和小说的舞台改编本。《塞莱斯蒂娜》指出了现实中有两个环境，"崇高的"和"低俗的"，它们可以成为小说中进行艺术考察的对象，形成适合于这两个环境的表现方式——"理想的"和"现实的"，提供了相应的语言风格——崇高华丽的语体和俚俗语体的典范；从而给予西班牙散文的继续发展以巨大的影响。《塞莱斯蒂娜》仿佛预告了在西班牙人文主义散文家随后的创作实践中所描绘的现实的这两个方面的分化，同时也显露出将"高雅"和"低俗"的散文体裁综合起来的倾向。这种倾向更加卓越地在塞万提斯的小说《堂·吉诃德》里实现了。《塞莱斯蒂娜》对民族戏剧的发展无疑也产生了影响。

到十五世纪末为止，西班牙的戏剧就像西欧其他国家的戏剧一样，沿着两个方向发展：一方面是宗教神秘剧有发展，另一方面是民间滑稽的喜剧表演也有发展。然而在西班牙，这两种倾向的分野表现出非同寻常的稳定，而且这种稳定在整个文艺复兴时期一直存在。同时，弥撒剧逐渐变形为"街头宗教剧仪式"，剧本内容富有寓意，宣传各色各样的宗教真理；或者变形为描写圣徒生平事迹的戏剧（comedias de santos），而且在后一种形式里渗透着强烈的世俗闹剧因素，这主要集中在"小丑"角色的周围。

西班牙的文艺复兴戏剧采用民族传统，既包括民间闹剧传统，也包括宗教剧传统，并极力把民族传统与已经在意大利形成的深奥的人文主义戏剧准则结合起来。可是在最初阶段这些不同来源的因素尚无法做到有机结合。

胡安·德尔·恩西纳（1469—1534）向来被誉为"西班牙戏剧的鼻祖"。

他是西班牙最初的世俗内容剧本的作者。他的早期剧本主要是写宗教问题的,讲述萨拉曼卡大学生争吵的《吵架的戏剧》也属于这个时期。这里已经可以听到后来更清晰地出现在《普拉西达和维多利亚诺的牧歌》、《克利斯蒂诺和费贝阿的牧歌》和恩西纳迁居罗马(1510)后写的其他几个剧本里的活泼乐观的文艺复兴主题。大多数这样的剧本证明了恩西纳对意大利学者人文主义戏剧的透彻了解,是赞扬爱情、美貌、尘世欢乐的世俗牧歌。编剧技巧在这些剧本里复杂些了,可还是相当原始。

恩西纳和他最接近的门生卢卡斯·费尔南德斯、费尔南·洛佩斯·德·扬古阿斯等人的创作是西班牙文艺复兴戏剧形成的第一步。他们创作了俗世戏剧作品的最初范例,为文艺复兴戏剧的发展确定了基本方向。与恩西纳的创作极为相似的是葡萄牙人吉尔·维森特的剧作,后者既用葡萄牙语,又用西班牙语写作剧本,里面充满比恩西纳的剧本更为尖锐的社会批判和民主主义的内容。

巴托洛梅·德·托雷斯·纳亚罗(约卒于1530年)的活动为创立民族戏剧迈出了新的一步。托雷斯·纳亚罗曾在罗马居住,1517年他在那里出版了作品集《创意集》,包括了他的八部喜剧。在序言里托雷斯·纳亚罗阐述了自己对西班牙戏剧发展道路的观点。他接受意大利"学者"戏剧和古希腊罗马诗学的某些理论原则,而在戏剧创作理论的基本原理上完全独具一格。例如,他不赞成把戏剧体裁区分为"高级的"和"低级的",并提出自己的体裁区分原则,把剧本按文体特征分为"描写日常生活的喜剧"和"虚构的喜剧"。在前一种情况下,他认为喜剧讲述的是在生活中透彻地了解和观察到的东西,而在后一种情况下,喜剧的情节是想象或臆造的。于是托雷斯·纳亚罗就把已经在西班牙世俗戏剧中存在的描写日常生活的民间闹剧体裁和"文人"戏剧体裁以规则确定下来。剧作家认为自己取自雇佣兵生活(《丘八们》)和红衣主教的仆役的生活(《下房》)的几个小剧本属于此类"描写日常生活的"戏剧。

在托雷斯·纳亚罗的"虚构的喜剧"里有一部《哈辛托》,在这个剧本里主人公们偶然来到美貌女巫狄维娜的城堡。其余的很可以称之为"短篇小说式的"戏剧,其中讲的是似乎非常真实,然而是作者虚构出来的主人公的传奇故事。在自己优秀的喜剧《伊媚奈娅》(《月老神》)里,纳亚罗不仅设计了精妙而复杂的阴谋,把爱情和荣誉问题作为阴谋的中心,而且还相当充分地描绘了角色的性格。他大胆地将高尚的东西和可笑的东西结合起来,包括第一次在西班牙戏剧里采用后来常见的仆人对老爷的行为进行讽刺模仿的手法。在《伊媚奈娅》里不难分辨出未来"袍剑剧"的轮廓。但托雷斯·纳亚罗生活在国外,与西班牙剧院实践隔绝,因此他的剧本没有搬上

舞台。

优秀演员流动演出班的班主和剧作家洛佩·德·鲁埃达（1510—1565）揭开了文艺复兴时期西班牙剧院的真正历史。根据《委婉语》、《被骗者》及鲁埃达其他喜剧的内容和艺术方法来看，这是把意大利类型的学者人文主义戏剧与民间讽刺喜剧的幕间剧融为一体的尝试。但是鲁埃达没能成功地使这些不同来源的因素达到有机的统一，鲁埃达的幕间剧的出版者胡安·提莫涅达特别将之与戏剧区别开来，称之为“帕索”[①]。

鲁埃达把机敏的仆人、憨厚的农民、乐天而卤莽的流浪汉骗子、无忧无虑的士兵等来自民间的各色人等的鲜明性格引入这些内容时而滑稽、时而讽刺的“帕索”之中，赋予他们津津有味的民间语言和五花八门的丰富俗语。“帕索”成为鲁埃达戏剧创作遗产中最有价值的部分，同时也显示出他的戏剧的缺陷：问题的面相对狭窄、“琐碎的日常生活描写”、复制滑稽可笑但并非总有社会意义的生活琐事。

再说鲁埃达的喜剧本身，虽然比帕索少一些民族特色，但在民族戏剧的形成过程中也发挥了重要作用，为爱情喜剧登上西班牙舞台开辟了道路，这些喜剧多少有点复杂阴谋，有人数众多的不同社会阶层的角色。然而这种喜剧到十六世纪末才最终定型。

4. 文艺复兴成熟期和晚期的诗歌

在十六世纪下半叶，西班牙诗人以两个流派发展了加尔西拉索·德·拉·维加的传统。第一个流派接受了加尔西拉索对形式技巧、对诗句进行精细修饰的追求，第二个流派继承并深化了他的诗歌基本的田园牧歌主题。这两个流派通常被称为“塞维利亚派”和“萨拉曼卡派”。因为它们的最杰出代表人物埃雷拉和路易斯·德·莱昂分别在当时著名的文化生活中心塞维利亚和萨拉曼卡从事创作。

350·

费尔南多·德·埃雷拉（1534—1597）从年轻时就接受了教职。他的诗歌创作在生前就已获得盛名，实在无愧于“圣手”这一绰号。埃雷拉自认属于加尔西拉索·德·拉·维加的派别。但在给自己导师的作品所作的《注释》（1580）里，埃雷拉主要强调了他的诗歌形式的奇巧精致，并确认要创作面向特定读者的悦耳动听、充满隐喻的诗歌。这种对自然美的不信任以及借助艺术技巧美化自然的要求，证明在以埃雷拉为代表的成熟期文艺

---

① paso，本义为“脚步”，这里指“插入物”。——译注

复兴的诗学中已经出现了文艺复兴理想的危机。可以说，在诗歌创作理论中，就像在自己的诗歌实践中一样，埃雷拉代表的是西班牙诗歌的风格主义。

埃雷拉的爱情抒情诗讴歌对赫尔维斯伯爵夫人的柏拉图式的爱情，在这些诗歌里风格主义表现为情感亢奋、紧张激动，神秘地寻求诗人的灵魂与心爱女子的灵魂彼此交融。悦耳的形容词、庄重雄辩的语调、大量神话和《圣经》的联想，也是埃雷拉公民抒情诗的特点。《勒班陀战役胜利之歌》(1571)、《奥地利的堂·胡安之歌》(1571)、《堂·塞巴斯蒂安国王牺牲之歌》(1578)等是英雄颂诗的辉煌范例，埃雷拉是这种体裁的无与伦比的大师，给予后辈诗人极大的影响。然而在埃雷拉的一些学生那里，庄重转为浮夸，雄伟变成华丽，而注重诗句的精美流畅也代之以追求故意复杂化的形象性、类似"夸饰主义"那样叠床架屋的修辞手段。



圣母向多明我会修士显灵
佩特罗·贝鲁古特 马德里 普拉多博物馆

路易斯·德·莱昂(1527—1591)的创作在主题和技巧的性质方面都另有一套。路易斯·德·莱昂是在萨拉曼卡的奥古斯丁派修道院的修士，同时又是当地大学的教授。由于大学里一个经院哲学者的告密，路易斯·德·莱昂于1572年被关进宗教裁判所的监狱，指控他犯了批评通俗拉丁文本《圣经》的经文、用西班牙语翻译《雅歌》和其他"罪行"。他在拷问室里度过将近五年，到1576年末才脱去了身上的异教罪名，回去教书。

路易斯·德·莱昂生前曾发表过若干神学论著和一部道德读物《完美的妻子》(1583)。而诗歌作品则以抄本行世，临死前不久他准备将这些诗作付印，但等到克维多将它们出版已经是1631年的事了。作者将诗作分为自创的、翻译拉丁文作者的(主要是贺拉斯)和《圣经》经文的诗体改编。当然，最有意思的是路易斯·德·莱昂自己的创作，尽管作为一个翻译家他也表现出非同一般的技能。路易斯·德·莱昂将深厚的宗教信仰与新的文艺复兴的理想结合起来。他的批判智慧使他无情地批判了社会上占统治地位者的谎言、追逐金钱的贪婪，揭发了宫廷贵族的无谓的虚荣心。比如，

351· 在大约写于1560年代中期的颂诗《贪婪》里，他轻蔑地否定了财富，因为它是一种破坏社会和谐以及人的内心和谐的力量。多年以后，诗人在颂诗《中庸与恒常》里深化了这一主题。这一次，财富不仅被看作破坏心灵宁静的力量，而且也被看作是贪权和卑躬屈膝等恶习的根源。金钱使人沦为奴隶，剥夺了其最宝贵的天赋——自由。路易斯·德·莱昂将和谐的人与不和谐的社会作对比，控制这个社会的是卑鄙的贪欲和情欲。在自己一生的不同时期，诗人以不同的方式想象这个理想，但生气勃勃的人坚定不移的文艺复兴理想，在路易斯·德·莱昂那里被新斯多葛主义哲学所修正。起初（在颂诗《贪婪》里）诗人把理想的形象联想成智者的形象，他所具有的伊壁鸠鲁式的宁静能够洞察人们的渺小的贪欲。稍后，在看来写于出狱后不久的颂诗里，出现了坚毅的斯多葛主义和节制有害于心灵宁静的尘世欢乐的主题。然而诗人在这里已经打算将与神融合作为最终目的，可是他同时又宣称，与神融合的幸福首先在于它提供了一把用理智去认识过去和现在、去探索大自然奥秘的钥匙。

于是，在路易斯·德·莱昂的创作中就反映出具有晚期文艺复兴特征的、对可能建成适合人文主义理想的和谐社会的失望，以及对个人可能达到和谐的理想的虚幻的希望。作者意识中的这些幻想是与将自然理解为人文主义乌托邦"黄金世纪"的体现分不开的。同时，在路易斯·德·莱昂成熟的作品里，和谐的大自然与不和谐的社会的比较是尖锐对立的。将贺拉斯的一首颂诗随意改编成的颂诗《生活是快乐的……》鲜明地证明了这一点。这位西班牙诗人否定了那些生活在"镀金宫殿"里的人的"伟大的傲慢"。诗人把自己比作被暴风雨毁坏的船只，在自己简朴的花园里，在林木和花丛中寻求安宁。随即描写的是令人惊叹的景色如画的乡间大自然。然而，诗人只要在脑海里一浮现出回忆起的世界图景，马上就会产生骚动不安的大海的形象，它是社会的寓意。路易斯·德·莱昂用鲜艳的笔触来描绘狂暴不羁的自然力，它吞没了装满黄金的船只。颂诗结尾处颂扬了只有在乡间独居生活的人才能懂得的谦卑的愉悦。路易斯·德·莱昂已经处于泛神论处世态度的门槛之上。他在与大自然的交融汇合中看到了在尘世生活中可以达到的和谐的最高阶段，但他确信还有更高的和谐阶段，那就是用心灵静观神灵。诗人在颂诗《佛朗西斯科·萨利纳斯》里展示了这一思想，此诗是献给萨拉曼卡一位盲音乐家的。路易斯·德·莱昂赞美了这位友人的音乐，他写道，乐声能够使人的心灵攀升到"无知[①]平民只迷恋金钱"

① 俄文 слепой 一词本来除了表示"无知"，还可表示"盲目"，用在此处正好有双关意义。——译注

的世界之上，高升到响彻天籁之音的地方。在这首颂诗里路易斯·德·莱昂紧紧地——似乎在他的诗歌里是唯一一次——贴近了神秘主义作家们的理想。

十六世纪西班牙的神秘主义是一个复杂的现象。其中交织着人文主义理想和宗教理想。新柏拉图主义思想，包括莱昂·赫布雷奥（犹大·莱昂·阿布拉瓦内尔）的《爱情对话录》，给予西班牙神秘主义者的观点和艺术实践以重大的影响。莱昂·犹太把爱情区分为“淫荡的”、“有益的”和“纯洁的”。爱情，这是“自愿表达渴望享受与因善德而受尊敬者融合的喜悦”。“淫荡的”爱情依靠感觉，“有益的”爱情依靠理智，“纯洁的”爱情在心灵里找到源泉。神灵用爱情之力生出物质世界，这个世界借爱情之力而与神重新融为一体。人，作为一种理智的生物，是物质世界与“精神本质”世界的中介，因为爱情和万物对神的趋向都集中在人身上。

西班牙神秘主义者的论著汗牛充栋，包括路易斯（格拉纳达的）（1504—1588）的《罪人训条》（1556）和《信仰的象征》（1582），胡安·德·洛斯·安赫莱斯（1536—1609）的《神圣爱情的胜利》（1589），克里斯托瓦尔·德·丰塞卡（1550—1621）的《论神圣之爱》。在这些著作以及在圣胡安·德·拉·克鲁斯（1542—1591）、路易斯（格拉纳达的）、圣特雷莎·德·赫苏斯（1515—1582）的艺术作品里，扑面而来的是新柏拉图主义者学说的那些观点，说的是通过心醉入迷的爱恋与神“融合”。

许多作者以各种方式论述这个问题。但十六世纪神秘主义学说的共同点，是把爱情理解为与崇高的神性美的统一。尘世美的世界首先是大自然，它之所以“获证”，是因为其中含有“神性”美的印记。当然，这缩小和限制了世界的视野，但神秘论以自己的方式适应了文艺复兴时期的个人主义追求。虽然大多数神秘主义作家没有割断与天主教的联系，但在他们关于个人心灵与神直接融合的宣传中，是与新教思想有某种共同之处的。教权对神秘主义者的活动抱怀疑态度不是偶然的。圣胡安·德·拉·克鲁斯在修道院的禁闭室里度过了几年，而圣特雷莎·德·赫苏斯的作品也遭查禁。当然，神秘主义者与文艺复兴的联系只是一个方面，神秘主义者的个人主义意向与文艺复兴的人文主义和认识周围世界的要求之间存在着许多对立。不过在研究人的心理时，他们的探索仍然属于文艺复兴思想的范畴。就心理分析的深度而言，在这个时期的文学中间很少有人能够与圣胡安·德·拉·克鲁斯或者圣特雷莎·德·赫苏斯相媲美。况且，为了表达“神性”美，神秘主义诗人钟情于自然世界和人的情感世界，把它们当做最高本质的象征和形象。渗透在神秘主义诗派最重要的诗人圣胡安·德·拉·克鲁斯诗歌创作中的风景描写和那种特殊的抒情感染力，令人印象深

·352

刻，叹为观止，原因就在于此。

圣胡安·德·拉·克鲁斯原名胡安·德·约佩斯，成为僧侣后改名克鲁斯，他是裁缝的儿子，在坎波城医院当过看护，后来加入僧团。他在萨拉曼卡大学上过学。不知什么原因他被教会首领逮捕，而且，有证据表明，他在被捕前夜成功地销毁了“许多内含某种机密的文件”。有将近一年时间他被关押在托莱多的穿鞋加尔默罗会的修道院里，1578 年 8 月他从那里逃脱，并躲藏在赤脚加尔默罗会的修道院里。圣胡安·德·拉·克鲁斯于囚禁期间开始创作诗歌作品《宗教康塔塔》、《黑夜》、《爱情的活火焰》、《牧童》，并在以后的几年里陆续发表。

他的诗歌的源泉是加尔西拉索·德·拉·维加的田园诗、西班牙爱情抒情诗罗曼采罗和康索涅洛、《圣经·雅歌》。诗人根据世俗的文献资料，在惯用的形象里装满寓意的内容，这正是中世纪艺术的典型做法。比如，一棵树成为十字架的木头，泉水被解释为信仰的譬喻，微风成了圣灵的吹拂。用宗教精神来解释世俗诗歌在西班牙文化中早已存在。例如在 1575 年，有个叫塞巴斯蒂安·德·科尔多瓦的人发表了一小卷诗作，名为《博斯坎和加尔西拉索涉及基督教和宗教话题的作品》。在这本集子里，享有盛名的“意大利派”奠基人的世俗诗句被更改，是为了消除它们的多神教倾向性，并赋予它们虔信宗教的含义。圣胡安·德·拉·克鲁斯熟悉科尔多瓦的集子，但这种手工艺式的改作不能使他满意。他的诗作的宗教的、神秘主义的意义不是来自对某些形象的艺术加工，而是来自诗作的总体语境。但同时，圣胡安·德·拉·克鲁斯本人担心，神秘主义的意义可能被读者忽略，于是在印刷出版自己的诗集时增添了长篇散文注释。

圣胡安·德·拉·克鲁斯的诗作的主题是心灵对耶稣基督的挚爱。基督在这些诗篇里以“夫君”和“夫人”的称呼出现。心灵对神的激情迸发，具有如此感官的形式，以至于有时给人色情诗歌的印象。就激情的力度而言，这些诗歌丝毫不逊色于《雅歌》。在这位神秘主义诗人最著名的诗歌之一《黑夜》里，读者见到一位充满爱情的女子（“心灵”），对她来说漫漫长夜不是障碍，因为她燃起了激情的火焰。爱情使她的目光更锐利，于是她感觉到了引导她去与夫君（耶稣）结合的小径之美、夜色之美。最后数段以令人惊异的力度传达了感受到的爱情的幸福，表达了由强烈的激情转为怡然自得的宁静和温情的那个时刻。

人的情感的深度、对自然美的微妙感觉，都用水晶般纯净鲜明的语言传达出来，在圣胡安·德·拉·克鲁斯的宗教诗歌里最为动人心弦，就像在与他很相似的圣特雷莎·德·赫苏斯的诗里那样。

从十六世纪中叶起，叙事诗的规模在西班牙获得了扩张。对叙事诗体

裁的兴趣与国内的动荡和变化有关，与西班牙在新、旧大陆进行的战争有关，当时的许多西班牙人都认为这些战争是民族勇敢、坚毅和英雄主义的表现。

大多数叙事诗都用来描写不久前发生的事件——查理五世在欧洲的战争（赫罗尼莫・德・谢姆佩莱的《卡罗列亚》，1560年）或西班牙对新大陆的征服（伽勃里埃利・拉索・德・拉・维加的《勇敢的科尔特斯》，1588年；等等），缺乏诗歌深度。但阿隆索・德・埃尔西利亚・伊・苏尼加（1533—1594）的《阿劳加人》具有很高的艺术价值。他作为腓力二世的廷臣奉命参加军队，前往智利镇压阿劳加部落的印第安人起义。就在当地，埃尔西利亚趁战斗间歇，开始记录自己的长诗。长诗的前十五章描写西班牙人与阿劳加人之间的交战，于1562年他回国后完成初稿。长诗的第一卷发表于1569年；1578年至1589年间又增加了两卷，诗歌总数达到了三十七章（参见本编"拉丁美洲文学的形成"一章）。 · 353

诗人起意颂扬西班牙人的功勋，认为对美洲的征服表现了本国人民的伟大力量，给那些新的国家带去了"文明"和"真正的信仰"之光。在这种场合，埃尔西利亚也未能避免同时代人因时代和历史所带来的谬误，按照恩格斯的表述，他们"成为时代特征的冒险精神，或多或少地推动了这些人物"①。与此同时，一支人数不多的印第安部落对西班牙人优势兵力的奋勇抵抗激起了埃尔西利亚的极大敬重，甚至赞扬，因而长诗在某种意义上成为英勇的印第安人的神圣颂歌。

诗人不仅描绘了交战，而且也描绘了土著人的习俗和他们周围的自然景色。长诗里的印第安人好像古代英雄，他们的领袖说的话按照古希腊罗马演说术的规则组成。同时，诗人真实详尽地描绘了考波利坎和其他印第安战士的强悍坚强的性格。在长诗的最后部分出现了许多插入情节，通常是幻想性的，或者是对当时各种事件的影射。

贝纳尔多・德・巴尔武埃纳（1568—1627）的长诗之一也是描绘新大陆的。巴尔武埃纳出生于西班牙，年轻时就到了墨西哥，仅仅在1607年回过一次祖国，而且为时短暂。从1608年起直至去世，他在牙买加和波多黎各教会担任要职。他的长诗《伟大的墨西哥》（1604）是对墨西哥的自然环境和日常生活所做的观察。

埃尔西利亚和巴尔武埃纳的创作有力地影响了拉丁美洲各民族文学的形成，对此将在有关章节作更详尽的分析。西班牙叙事诗的广阔主题和多

---

① 《马克思恩格斯全集》第20卷，人民出版社1971年，第361页。——译注

样形式由洛佩·德·维加展现出来。他将文学的“崇高”传统和“低俗”传统作了综合起来的尝试，结果大获成功，而且他把这种尝试成功地运用在戏剧创作、散文(《多罗特亚》)以及抒情诗里。在这个领域里，他用“文人”诗歌的成就改造和丰富了民间诗歌的传统体裁罗曼司(关于洛佩·德·维加的创作见后)。然而，洛佩的前辈们已经为他的罗曼司改造作了准备：在十六世纪，罗曼司体裁得到普遍的承认，从十六世纪中叶起经常不断出现的各种罗曼司诗集证明了这一点。这样的诗集有《罗曼司歌谣集》(1548)、胡安·提莫涅达出版的四章《罗曼司玫瑰》(1573)，以及 1600 年、1604 年和 1605 年间出版的《罗曼采罗全集》，其中收入十六世纪至十七世纪初著名诗人创作的许多未标名作者的罗曼采罗和诗歌作品。罗曼司，与其他一些民间诗歌体裁一样，牢固地进入了文艺复兴时期诗人们的诗歌形式武库，随后又以变形进入巴洛克诗歌。

5. 文艺复兴成熟期和晚期的散文

十六世纪下半叶，西班牙残酷的社会现实不能不唤起许多人文主义作家对人文主义理想可以达到自由和全面的个性发展的深深失望、怀疑。在文艺复兴时期作家意识里已经产生的理想与现实、幻想与实际情况的冲突，被不同的艺术家以不同的方式加以解决。克服这一矛盾的方式之一是把人的行为转移到乌托邦的理想环境里。在当时的散文里依照这一方式行事的是田园牧歌式或“摩尔式”小说体裁的作家。

牧歌主题在整个欧洲文艺复兴文学中广泛流行，这首先反映了在现代生活中寻找通常过去时代才有的类似“黄金世纪”的意图。在田园牧歌中，“黄金世纪”的思想融和着文艺复兴活动家固有的对周围世界美与和谐、大自然的天然性的赞美，这种天然性与社会的矫揉造作和虚伪形成鲜明的对照。提供了辉煌的田园诗和牧歌典范的忒奥克里托斯、维吉尔、奥维德，也起了不小的作用。最后，将大自然看作神性根源的流溢和反映的新柏拉图主义崇拜在西班牙也具有很重要的意义。

354· 在西班牙，牧歌主题起初表现在文艺复兴诗歌里。然后表现为某些西班牙骑士小说里的田园牧歌式的情节，费利西亚诺·德·西利瓦 1530 年代创作的《希腊的阿马迪斯》、《尼西亚的堂·弗洛里谢》就是一例。此后，豪尔赫·德·蒙特马约尔(1520—1561)创作了牧歌小说《狄安娜》(1558 年或 1559 年)，作者出生于葡萄牙，后移居西班牙并用西班牙语发表小说、抒情诗和译作。

毫无疑问，蒙特马约尔熟悉较早出现于意大利的牧歌体裁经典，而且以

它们为榜样。因此,包括从薄伽丘时期就被这种体裁引为规范的散文与诗歌结合的原则,就移用到《狄安娜》中。亚科坡·桑纳扎罗的小说《阿卡迪亚》(1504)给蒙特马约尔非常强烈的影响,此书1549年在西班牙出版过译本。就像桑纳扎罗一样,蒙特马约尔的小说没有结构严谨的情节。虽然小说书名来自美丽的牧女的名字,爱上牧女的有与她两情相悦的西雷诺和苦苦单恋的西利瓦诺,但狄安娜的故事仅以数行序言一笔带过,在后来的情节发展中狄安娜几乎不再参与。剧情起初集中于西雷诺和西利瓦诺的感受,后来变成一段段插曲,把一个个新的角色——苦恋者——纳入自己的范围。

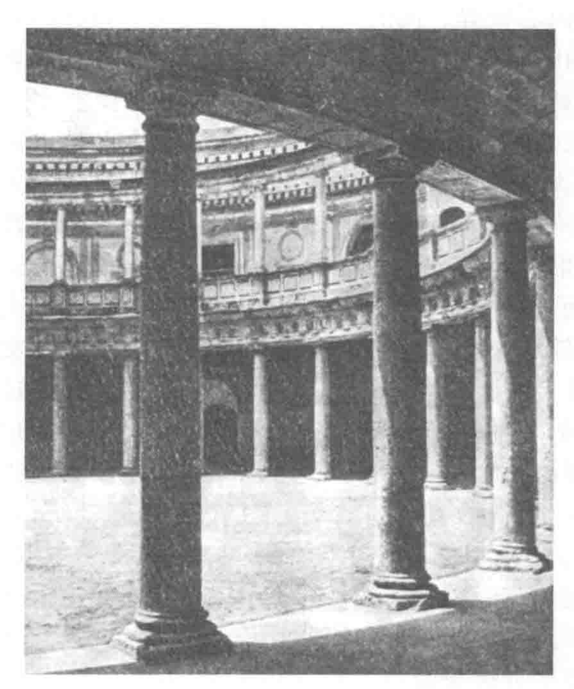
这种涣散的情节进展使作者能够把注意力主要不是聚焦于主人公的行为,而是聚焦于他们的感受和内心世界。同时,无论角色还是他们的情感,在作者的笔下都失去了特定的时代、国家或社会阶层的特征。出现在读者面前的是承担着理想的文艺复兴处世态度的人物,对于这种处世态度而言,大自然是一个理想的背景。因此,小说情节发生的时间和地点是不确定的,而小说中的艺术时空是封闭和静止的,仅仅在角色的心理时间里才可以发现有所发展。于是,在小说的构想里,正如总的牧歌体裁一样,是具有某种象征性的,这使得将牧歌角色与现实生活中的牧童和牧女作任何比较都变得没有意义。另一方面,这种象征性已经使蒙特马约尔,而在更大的程度上使他的后继者们,能够在化妆舞会般的农民服饰的掩盖下表现文艺复兴时期知识分子和上层社会的主人公,其中有些完全是具体人物。这个"变得高尚的"情感与实际牧人的真实情感很少共同之处。蒙特马约尔在这一情感范围内揭示了心理的微妙和富有诗意。抒情意味也反映在小说的语言中:描述方面最引人注目的是文体优雅,其特点是语句悦耳动听,这在小说的散文部分和韵文部分表现得同样出色。蒙特马约尔的《狄安娜》不仅是第一部西班牙牧歌小说,而且是其优秀的典范。截至十六世纪末蒙特马约尔的这部书已经再版十六次,四度被译为法文,同时出现英文、意大利文和德文本。小说中有一段情节讲费丽丝美娜女扮男装为少年侍卫,去伺候心爱的堂·费利斯,接下来却被堂·费利斯的心上人塞莉娅爱上了,这则故事后来特别流行,并被莎士比亚运用在《维洛那二绅士》和《第十二夜》里。英国的锡德尼、法国的奥诺莱·于尔菲,以及其他许多人都模仿过《狄安娜》。

西班牙本土早在1564年就出现过两种《狄安娜》的续作,一种是萨拉曼卡的医生阿隆索·佩雷斯的《后狄安娜》,另一种是加斯巴尔·希耳·波罗(卒于1585年)的《恋爱中的狄安娜》。在这两种小说里强化了牧歌体裁的象征性,耸人听闻的暗示在整篇作品里比比皆是,而书中所描绘的西班牙

贵族社会的某些代表人物则以阿尔卡吉亚牧人的名字出现。因此，这些作品，而更大程度上是后来的一些小说，逐渐贵族化并变成了上流社会的“山泉小说”。可是在反宗教改革运动的情势下，甚至这样的小说也仿佛在反对宗教禁欲主义道德，因而遭到严厉的批评。西班牙最重要的人文主义作家设法按自己的方式诠释田园牧歌作品，他们深化了它的社会批判和哲学、道德倾向性，赋予它民主主义和现实主义的特点。塞万提斯和洛佩·德·维加在这个领域里的实践证明了这一点(对他们的论述见后)。

与牧歌小说形成独特对照的是所谓的“摩尔小说”。十六世纪在西班牙流行的“摩尔罗曼司”中的摩尔人与其说是敌人，不如说是具有细腻与温和的感受力的高尚骑士。显然，第一部“摩尔小说”《阿本塞拉赫人和美女哈里法的故事》就是在《摩尔罗曼司》的基础上产生的。这部小说以细节有差异的几种版本流传下来。大约在十六世纪中叶，该书就以《安特克拉的征服者、著名王子堂·费尔南多生平片断》的书名行世。1561年，在托莱多出现了这个故事的新版本，就在同一年，还有一个最详细的版本，有人把它纳入蒙特马约尔死后再版的《狄安娜》的第四卷。此外，1565年在人文主义者安东尼奥·德·比莱伽斯(约卒于1551年)死后出版的一部包含各种诗歌和散文作品的集子里还收入了一篇关于年轻的阿本塞拉赫人的故事。

355·



查理五世在格拉纳达的宫殿 内庭
佩德罗·马丘卡设计 1527—1568年和1616年

比莱伽斯的这篇小说显然是最早和最有艺术价值的一个版本。其内容包括年轻的阿宾达拉埃斯的恋爱故事，他是被统治格拉纳达的摩尔人消灭的阿本塞拉赫家族的最后代表，他爱上了同受教育的美丽少女哈里法。哈里法的父亲要阻止这段恋情，他带女儿去了另外的城市。阿宾达拉埃斯急忙偷偷地前往那里，不巧落入西班牙骑士设下的埋伏。他战胜了四个敌

人，但第五个是上尉纳尔瓦埃斯，上尉打败了他，并把他抓住了。当纳尔瓦埃斯了解到俘虏的爱情故事，并得到阿宾达拉埃斯以名誉作保证，承诺三天后一定回到西班牙人营地以后，就放了他。阿宾达拉埃斯与哈里法秘密地结了婚，又一起来到纳尔瓦埃斯面前。

"摩尔人的"（或称"格拉纳达的"）情节从十六世纪中叶开始就已源源不断地进入了西班牙的散文和戏剧。希内斯·佩雷斯·德·伊塔（约1544—约1619年）在《塞斯列斯和阿本塞拉赫两家族敌对史》(1595)（此作品为佩雷斯于1619年出版的作品《格拉纳达内战史》的第一卷）里，对这个情节作了经典性的加工。佩雷斯·德·伊塔是1568—1571年间在阿尔普亚拉山区镇压摩尔人起义的参加者和见证者，他在《格拉纳达内战史》的第二卷里根据亲身印象叙述了这些事件，仅仅有时作一些小说虚构。与这一卷相反，《塞斯列斯和阿本塞拉赫两家族敌对史》完全是艺术文学作品，可以说是西欧第一部历史小说。剧情展开的地点是格拉纳达，时间是摩尔人在比利牛斯半岛上这个最后据点的最后岁月。故事讲述了当权的摩尔人上层两个家族——塞斯列斯和阿本塞拉赫——之间的内战，特别讲述了三十六个阿本塞拉赫人在爱尔汗布拉城堡残酷遇害的故事，表现了摩尔朝廷的奢华生活与平民百姓的贫穷困苦形成的对照，讲到节庆与竞技、爱情与阴谋、高尚与卑贱，这一切构成了五光十色的、充满戏剧性和紧张性的故事。这里交织着真实与虚构、历史与传说。佩雷斯·德·伊塔像描写阿宾达拉埃斯和哈里法的小说那样，在自己的书里放入了一些绘声绘色地表现年轻主人公崇高和奋不顾身的爱情的情节。与蒙特马约尔的小说一样，在他的作品里清晰地显露出对人文主义理想的失望，显露出希望找到能够实现这些理想的真实环境的幻想。与牧歌小说一样，人文主义的幻想使主人公显出崇高的面貌，在这种场合里，摩尔式的骑士阿本塞拉赫人就成为被人文主义者珍视的所有美德的化身。但是，佩雷斯·德·伊塔不仅意识到人文主义道德不适应现实，而且也昭示了它的破产。人文主义道德的适用范围缩小到一小群"特殊人物"的纯个人方面，与他们对立的是整个社会的邪恶，而他们的毁灭也因此不可避免。这就给叙述打上了悲剧的印记，预告了塞万提斯的悲剧人文主义。佩雷斯·德·伊塔的书与牧歌作品还有一个重要的区别，即它的艺术时空具有明确的民族和历史特性。尽管小说中描绘了格拉纳达摩尔人的整个乌托邦骑士世界，但作家力图在表现格拉纳达时创造出"地方特色"、它周围的大自然、摩尔人的日常生活和习俗、他们的节庆等等。佩雷斯·德·伊塔写出"地方特色"的方法之一是求助于阿拉伯和西班牙的民间创作，包括把不少真正的"摩尔罗曼司"纳入小说之中。最后，不能不指出，作者打破了自己的民族和宗教偏见，而对阿拉伯人表现

·356

出明显的同情。要知道这种偏见在十六世纪末尤为强烈。在这方面也显示出小说与《堂·吉诃德》之间的相互呼应。

佩雷斯·德·伊塔的两卷《格拉纳达内战史》在西班牙国内外都获得了广泛的共鸣。这本书成为洛佩·德·维加(《贵族的狡诈》)和卡尔德隆(《死后的爱情》)的戏剧,以及后世弗朗切斯科·马尔蒂奈斯·德·拉·罗萨(《阿朋·乌梅雅》,1830)的戏剧和佩·安·阿拉尔孔、费尔南·伊·冈萨雷斯的小说的创作源泉。另一方面,摩尔人的中世纪理想化世界,作为一种流行的题材,从十七世纪起源源不断地进入了欧洲文学。这个题材尤其受到浪漫主义作家的欢迎,并直接反映在夏多布里昂的《最后一个阿本塞拉赫人》和华盛顿·欧文的《攻占格拉纳达》里。

在十六世纪中期还产生了一种小说体裁,它将会有漫长而成果丰饶的前程。这里说的是骗子—流浪汉小说。

这种小说的产生与某些社会环境有关,是社会环境使皮卡罗[①]成为西班牙社会生活中的一种引人注目的人物。骗子—流浪汉,或皮卡罗小说是西班牙危机的产物和见证。国内广大居民群众在经济停滞的情况下已经失去了从事生产劳动的机会,不可避免地陷入贫困和到处流浪。流浪汉队伍还由于小领主骑士遭受"价值革命"的毁灭性后果而得以补充。一些国王虽然也颁布法令禁止流浪,却无意根除罪恶,因为贫民和流浪汉是兵员的来源,而军队是为专制制度的利益服务的,或者派往海外,或者投入欧洲大陆无休止的战争。皮卡罗阶层的形成促进了劫掠殖民地的政策,产生了趁机迅速致富的幻想和轻视劳动的态度。

皮卡罗的形象的前身是古希腊罗马文学、民间文学、法勃利奥[②]中的一种角色。早期文艺复兴文学(比如《塞莱斯蒂娜》)中对城市底层的描写占有相当重要的地位。

皮卡罗文学作为一种体裁的产生与小说《托梅斯河上的小拉撒路,他的苦难和厄运》[③]有关。该作品第一版于1554年问世,然而有理由认为,小说创作得相当早。作者至今不明。小说包含七个短章("叙述"),描述了主人公的命运。从很小的时候起,他就不得不沉入生活底层,做一个盲人的引路童,直到他"为国王效劳",做了在托莱多叫喊消息的城市报童,有了住所,用他自己的话说,驶进了"宁静的港湾"。在这些年里,拉撒路换了许多主人,经受了不少意外的变化,从一个淳朴的孩子变成了彻头彻尾的骗子

① 西班牙语 picaro,意为"骗子、滑头"。——译注
② 法国中世纪韵文故事。——译注
③ 中译本名为《小癞子》。——译注

流浪汉。主人们的生活和思维方式成为他学习的榜样，在这些人身上他看到了整个社会道德的具体体现。盲人乞丐与兜售教皇赎罪符的人、破落而傲慢的绅士与教士，拉撒路的每个主人都有一个共同的特性：他们的本性与他们的公众形象惊人地矛盾。因此，在这里已经表现了欧洲文艺复兴晚期的基本问题之一，按照莎士比亚的观点，这就是本质与表象、"本性"与"外衣"之间的矛盾。盲人表面看来善良，实际上却残酷无情；教士在所有人面前表现得慷慨大方，而在生活中却是个吝啬鬼，让拉撒路经常挨饿；只有一个主人稍微有点同情心，他鄙视宠臣的横霸势力，但却难抵装阔的诱惑，身无分文还强撑虚荣的面子；兜售教皇赎罪符的人，装出虔诚的样子，厚颜无耻地为了自私的目的而利用宗教信仰；拉撒路最后一个"保护人"、救世主教堂的驻堂神父表面笃信宗教，背后隐藏着丑恶的淫荡行径。不是拉撒路的主人们乐于提出的"有益建议"，而是他们生活的榜样把一个不得不采取狡诈手段以免饿死的穷汉，培养成诡计多端的大滑头，情愿为物质利益而放弃人的尊严，并在与教堂神父的相好结婚后驯顺地忍受妻子的不忠。

小说作者坚决摒弃骑士小说和牧歌小说特有的艺术时空封闭性。小说时空在历史和社会方面的展开是极为具体的：它展现了十六世纪西班牙的历史时间和社会空间。由于这个缘故，拉撒路的主人们的肖像就具有了典型意义；篇幅不大的小说就变成为一幅现实主义的图画，讽刺地塑造了西班牙社会典型的代表人物，从最底层到掌权者，并通过他们描绘了整个社会。小说特别尖锐地揭露了教会，显示出它怎样利用了人们的宗教感情。难怪研究者指出了伊拉斯谟主义对小说主题的影响，并且在瓦尔德斯兄弟的小圈子里寻找该书的作者。

核心人物形象是作者现实主义艺术的毫无疑问的成就。这个形象首先不是静止的，表现了拉撒路性格的演变。起初对他的描写是抱有同情的，他性格中占据显著地位的是活跃和机智，能够在各种失败面前不气馁；而在全书结束时，却暴露出这些品质的反面，作者带着嘲弄的态度揭发了自己主人公贪婪、寄生的德性，虽然拉撒路的这一蜕变过程本身表现得不够详尽和令人信服。现实主义在小说里的主要成果是演示了环境、社会在核心人物性格形成中的影响。作者具有嘲讽和怀疑色彩的现实主义，是有极大的揭露力量的。

《托梅斯河上的小拉撒路》在西班牙读者中获得了成功反响，由此也产生出整整一批模仿文学作品，即所谓"小拉撒路的故事"。早在1555年就已出现续作，其中拉撒路成了水下王国的居民，故事也因此具有寓意。1559年，一位塞维利亚主教把小说列入禁书目录。然而这个禁令不能阻挡

小说的传播，于是在 1573 年，根据当局的命令出版了“修订”本，删除了书中反教权主义的攻击性内容。最后，在 1620 年，一个名叫胡安·德·卢纳的人写的拉撒路生平故事第二卷问世。《托梅斯河上的小拉撒路》的西班牙文本以及其他语种的译本享有广泛的知名度。

在描写小拉撒路的小说中，集中地表现了流浪汉体裁的各种重要特点。皮卡罗小说的“自传”形式首先被确定下来：骗子在达到顺遂之后，开始编著自己的传记。此类形式似乎预示了主人公形象的双重人格：一方面，他是骗子流浪汉，正在经历人生严酷的大课堂；另一方面，他是故事的讲述者，生活经验使他变得聪明，又从经验中吸取了教训。作者的立场兼有这两种视角，而又不混同于其中的任何一种，他的立场主要是在《托梅斯河上的小拉撒路》里通过讽刺性地阐述事件和角色而表现出来。从《托梅斯河上的小拉撒路》开始，流浪汉小说在结构上就是主人公的“教诲小说”，在这里，生活本身充当了“学校”的角色，主人公就在它的各种表现中与它发生冲撞，从一个主人换到另一个主人，或者从一件奇遇转到另一件奇遇。由此形成相当基本的故事结构，在这个故事里单个情节借助核心人物的形象彼此串联，他是唯一贯穿全书的角色。与此同时，恰恰是结构的“开放性”允许展示现实的全景图，建立起社会典型的陈列馆。展示社会环境成为小说思想内容的重要因素之一，它强调了皮卡罗形象及其演变所受的社会制约。对环境的描绘多半具有讽刺的倾向性，而因为流浪汉小说的作者主要描写的是生活的内幕，所以这种讽刺就经常具有粗鲁的“肉欲的”性质。讽刺往往带有阴郁和悲观绝望的色调。

流浪汉小说，这是反面的“教育小说”，因为归根结底实现了主人公与肮脏现实的妥协，或者借助宗教教训使现实变得“高尚”。

拉撒路的形象是皮卡罗典型中的一种，他可以称为“不得已的骗子”，仅仅在最后他才成为彻头彻尾的骗子。在更晚时候的小说里，“不得已的骗子”的特点在皮卡罗形象中退居次要地位，主人公具有了“自愿的骗子”的特点，对于他来说，皮卡罗的生活是自我肯定或自我解放的手段，尽管这种从社会羁绊中获得的解放是暂时的和虚幻的。马特奥·阿莱曼(1547—约1614 年)提供了这种典型的一个经典样板。阿莱曼出生于塞维利亚，曾在萨拉曼卡大学和埃纳雷斯堡的阿尔卡拉大学学习，但未完成学业，看来是由于经济困难。从 1574 年起，在几乎二十年时间里，他在国库任职，但生活仍然拮据。1599 年，《古斯曼·德·阿尔法拉切》第一卷的出版虽然没有帮助阿莱曼摆脱经常的贫困，却使他声名鹊起。1602 年，有一个名叫马特奥·路罕(阿莱曼认定这是巴伦西亚的律师胡安·马丁的笔名)的人写了一本“描写小偷的”续集。而阿莱曼写的真正的下集于两年后的 1604 年问

358·

世。1608年,作家前往墨西哥寻找生机。1613年,他在那里出版了一部作品,此后便不知所终。

阿莱曼的小说《古斯曼·德·阿尔法拉切》,为叙事诗般大型流浪汉故事奠定了基础。与拉撒路不同,古斯曼不满于为不同的主人效力,他觉得这样的工作是屈辱的,他最赏识皮卡罗的生活给他带来的虚幻自由。十六世纪末的西班牙社会已经远离了昔日的宗法制习俗,冲破久已习惯的社会关系的人感觉到这一点,觉得这是从社会桎梏中得到解放。古斯曼在招摇撞骗的过程中没有悔恨,他后来的整个生涯就是完善行骗技巧的历史。

古斯曼不仅是现代社会的典型产物,而且是笼罩这个社会的那种精神的体现。喜爱放逸,嗜好说谎、欺骗、各色各样的诈术和大把花钱,所有这些特点都不仅是古斯曼,甚至不仅是他的伙伴所特有,从赶驴伕和小饭馆老板到达官贵人和国王似乎都染上了这种恶习。骗子的自我暴露遂变成了对社会的揭发,古斯曼的"自传"也成为哈布斯堡王朝的西班牙的"传记"。同时,阿莱曼更喜欢主人公周围千变万化的人物;一幅简练的速写再加上第二幅、第三幅,而从各色各样数目繁多的类似素描中产生出一幅社会的综合和典型的图画,这是一个已经彻头彻尾腐败,建立在欺诈、自私、犯罪和无法无天之上的社会。

主人公的许多道德和哲学议论在马特奥·阿莱曼的小说中占据了重要地位。这些议论起初主要是由于对社会的批判性评价而产生的,其中包括揭露金钱的万能及其腐化作用。但是,完整地、以符合基督教和正统天主教的精神解释现实的意图在小说第一卷里已经初露端倪,而尤其明显地出现在第二卷里。从开始时主人公深陷道德堕落,到主人公服苦役而结束自己的皮卡罗经历,这一构思使故事出现了有点出人意料的转折:向深渊的堕落由于"神赐"而转变为灵魂的救赎和变容节的奇迹。

总的来说在《古斯曼·德·阿尔法拉切》下卷里,非常强烈地透露出文艺复兴意识的危机性特征。正是在这一卷里集中了作者关于人性本恶的基本观点,而这是与文艺复兴运动关于人性本善的观念极为矛盾的;正是在这里,特别明显地感觉到周围世界、社会和人的意识本身之间的不和谐;也正是在这里,命运之神为主人公的生活设置了急剧而意想不到的转折。最后,叙述语调本身也具有了越来越阴郁、讽刺和刻薄的性质。马特奥·阿莱曼的小说仿佛位于文艺复兴和巴洛克这两个时代的交界处。皮卡罗小说的最后一批样本是克维多、格瓦拉等人的作品,它们已经沿着巴洛克的轨道发展了。

流浪汉小说的产生成为文艺复兴"崇高"散文的特殊对照物。一切在骑士小说和牧歌小说里提升而变得高尚的东西,在流浪汉小说里都彻底下降

和世俗化了。在文艺复兴小说发展的过程中,"崇高"和"低俗"曾经在西班牙文学叙事作品框架里长期结合,如今却分化了,而这种分化只是便于在塞万提斯的《堂·吉诃德》里更有机地结合起来而重新融为一体。

6. 文艺复兴成熟期和晚期的戏剧

十六世纪六十年代至八十年代,在西班牙剧院和戏剧史上是一个热烈探索的时期。几十位戏剧家在该时期从事创作;其中许多人只闻其名,因为他们创作的几百种剧本中流传至今的为数不多,而且显然并非总是佳作和最有代表性。但还是可以指出当时剧作家进行探索的主要方向,也可以勾勒出西班牙民族戏剧越来越清晰地显现出来的轮廓。

359·

洛佩·德·鲁埃达的最亲近的同伴和学生阿隆索·德·拉·维加(卒于1566年)、胡安·提莫涅达(卒于1588年)追随自己的老师,以意大利文艺复兴戏剧为仿效的对象。同时,在十六世纪上半期就已大量出现了索福克勒斯、欧里庇得斯、塞涅卡、阿里斯托芬、普拉图斯作品的译本。确实,这些译作原本不是为了舞台演出,虽然有时古希腊罗马剧本也被大学生作为教学演出。与这些作品有别,提莫涅达改编的普拉图斯的喜剧《安菲特律翁》和《孪生兄弟》的公演获得了极大的成功。

七十年代,上演古希腊罗马悲剧和以它们为蓝本创作的戏剧的努力有了收获。在短时间里,古典主义倾向在西班牙即使说不上占优势,至少也开始发挥相当重要的作用。这种古典主义依靠的是古代的戏剧创作实践,在更大程度上依靠的是亚里士多德的《诗学》、贺拉斯的《诗艺》,尤其是意大利学者对这些著作的注释。

在西班牙文艺复兴时期的古典化剧院里可以看出两条路线。一条与大学的人文主义学科有关,但没有给予戏剧实践多少重要的影响。另一条路线正如Б.А.克热弗斯基所说,"形成了更加通俗、粗略的古典主义概念,无论在形式方面还是在内容方面都证明了古希腊罗马实践和现代实践之间的妥协"。

这条路线发轫于萨拉曼卡大学神学教授赫洛尼莫·贝尔姆德斯(1530—1599)。他在1577年发表了两个剧本《不幸的尼赛》和《加冕的尼赛》,且名之曰"西班牙第一批悲剧"。第一个剧本的大部分内容是翻译葡萄牙人文主义者安东尼奥·费雷拉的反专制主义悲剧《伊涅斯·德·卡斯特罗》,原剧讲述了葡萄牙王子佩德罗钟爱的女子的动人故事,国王害怕她影响自己的儿子,于是下令将她处死。贝尔姆德斯通过抄本熟悉了费雷拉这个悲剧(发表于1587年)之后,只是强化了原剧的教训意味并大量采用

塞涅卡的悲剧手法。塞涅卡悲剧的一个原则——“惊吓观众”——更彻底地表现在第二个剧本里，那是贝尔姆德斯完全自创的，其中讲佩德罗做国王以后，严厉惩办了父亲的幕僚、杀害伊涅斯的凶手，又将恋人追封为王后。贝尔姆德斯从塞涅卡那里借鉴了一些形式上的手段，比如全剧分五幕、采用无韵诗。作者注意遵守“三一律”（虽然它被解释得相当宽泛），这使他的剧本失去了情节的内在变化，并给它带来修辞上的单调。

克里斯托巴利·德·比鲁埃斯（1550—1610）和卢佩尔西奥·莱昂纳多·阿尔亨索拉（1559—1613）的特点是追随塞涅卡，后者的一些悲剧上演于1585年，假如相信塞万提斯的《堂·吉诃德》中的神甫的话，那么它们“毫无例外地使所有的观众感到惊异、狂喜和震撼”。

这些悲剧中很少有不在观众面前呈现大量凶杀场面的，同时它们的剧情也因主人公们演说式的独白与合唱解说而进展缓慢。

古典主义对西班牙舞台影响的短暂胜利毕竟也有它的正面意义。古典主义者在西班牙戏剧中第一次关注表现悲剧性的冲突和情景，使它们充满反专制主义的、人文主义的思想内容。他们掌握了古希腊罗马情节和古希腊罗马戏剧的方法，同时也采用本民族的历史故事。他们花很大工夫完善编剧技巧，研究并在戏剧歌词中引入大量格律形式，等等。古典主义戏剧在西班牙的实践得到了许多诗论作者的支持，他们阐述亚里士多德和他在意大利的诠释者特里西诺、吉拉尔迪·钦齐奥等人的学说。宾西阿诺·阿隆索·洛佩斯的《古代诗歌哲学》是独创性的，完成于八十年代，发表于1596年。作者坚决捍卫亚里士多德提出的各项戏剧创作规则，包括三一律，同时认为必须使古希腊罗马诗学规律“适应”西班牙戏剧所形成的环境，因此对若干古代规则的解释相当宽泛。

古典主义者的戏剧创作实践和他们的诗论的最主要缺陷是仅为受过教育的公众的趣味服务，而十六世纪六十年代起在大城市已经出现的固定剧场（科拉尔，源自西班牙语 corral，意为“庭院”）里，从一开始起决定作用的意见就是来自喧闹的正座观众——平民百姓。正是这种情况说明了胡安·德·拉·古埃伐的戏剧创作探索。 · 360

胡安·德·拉·古埃伐（1550—1610）既以戏剧家，同时也以西班牙戏剧理论家闻名于世。他的论文《诗歌教范》完成于1605—1606年间。古埃伐不反对给予古代作者遗产高度的艺术评价，但他宣称当代人有权走另一条道路，去适应已经改变了的“习性和风俗”，以“符合我们的时代和我们的习俗”。古埃伐反对古典主义的三一律，认为把悲剧因素和喜剧因素统一在一个作品里是必需的。他宣布“历史事件、精彩的圣徒传和绝妙的爱情故事”是西班牙戏剧创作的最重要题材。同时他特别强调来自祖国历史和

主要从古代英雄故事及传说中汲取的情节的作用。古埃伐称喜剧是"有积极作用的叙事诗",与性格比较起来,他更重视错综复杂的情节。

在古埃伐的剧本里,这些原则得到了相当充分的实现。1588年,他发表了十四个剧本;第二卷看来根本就未曾问世,我们对本应发表在第二卷里的剧本也就一无所知。所有流传至今的剧本都曾于1579—1581年间在塞维利亚上演过,并可区分为历史剧和日常生活剧。

古埃伐有几部历史剧采用了古希腊罗马题材,但那些开掘民族历史和传说中的历史题材的戏剧具有更大的意义。尤为重要的是他的大多数剧本,如《拉腊的七公子》、《贝尔纳多·德尔·卡尔皮奥》、《国王桑丘之死和萨莫拉之围》,都不仅依据编年史,而且依据民间罗曼司诗歌并经常插入罗曼司中的片段。只有剧本《洗劫罗马》叙述的是相对不太久远的事件,是查理五世皇帝的军队于1527年对罗马的包围和占领。可是在这里明显感觉到作者编剧手法的缺陷。古埃伐的历史剧的结构原则,与其说是真正的戏剧创作原则,不如说是史诗创作原则,它缺少围绕单一题材的主轴而集中的剧情。

这个缺陷也是古埃伐的日常生活喜剧所固有的。其中的喜剧《诽谤者》具有最重要的意义,与西班牙文艺复兴喜剧中那类后来称为"袍剑剧"的喜剧非常相似。在这出戏剧里展开了激烈的阴谋,爱情和荣誉是剧情的推动力;仆人的阴谋发展为平行的基本情节线(不幸的埃利奥多拉的故事,她受到爱她而被拒的列乌西诺的诋毁),他们是未来格拉西奥索一角的前身。然而总的来说,无论这个剧本还是古埃伐的所有戏剧创作,都很不协调,个别生动的场面与单调和松散的结构混为一体。恰如梅嫩德斯-佩拉约所说,"他既不是一个完全的学者,也不是一个完全的民间诗人,他没有留下完美的作品,其命运不可避免地同所有半吊子革新家一样,被那些他为他们开辟了道路的后来人在凯旋之日遗忘和打倒"。

可见,在古埃伐的作品里,就像在六十至八十年代其他剧作家的作品里一样,在解决建立西班牙民族戏剧的任务时明显存在着不彻底性。但毕竟由于他们的活动而确定了西班牙戏剧的某些最重要的特点。剧作家首先从根本上否定了世俗戏剧创作关于严格划分体裁特征的概念;产生了所谓的"喜剧",人们开始将带有各色各样内容的剧本看作喜剧,其中悲惨的东西与可笑的东西相互交错,而古典主义戏剧的三一律也被趣味的统一和广义的思想统一所取代。"喜剧"主要感兴趣的范围已被确定:这就是民族历史和民间传说,是爱情、荣誉,以及宗教剧里的圣徒传和取自《旧约》与《新约》的寓意场景。"喜剧"的许多技巧特点也很分明:多种多样的格律形式、活跃展开的剧情、情节比塑造性格更为优先。但是西班牙民族戏剧所有这些

因素的综合体现还需要假以时日。为了将种类各异的材料融为一体，需要有受到民主主义理想鼓舞和立志光耀祖国民族艺术的爱国主义精神激励的出类拔萃的天才之手。这个任务就落到洛佩·德·维加的肩上。

7. 塞万提斯

塞万提斯和洛佩·德·维加的创作不仅是文艺复兴在西班牙文学中的最高表现。《堂·吉诃德》与莎士比亚的戏剧并驾齐驱，可以被看作是世界文学中文艺复兴艺术发展的顶峰和新时代文学的序幕。·361在十九世纪确立现实主义的时期，别林斯基言简意赅地谈到这一点，他说："《堂·吉诃德》开创了艺术——我们的最新艺术——的新纪元。它给予小说中脱离实际的倾向以决定性的打击并使小说面向现实。"



米盖尔·塞万提斯肖像 胡安·德·赫勒吉作品(?)
马德里 语言研究院

米盖尔·德·塞万提斯·萨维德拉(1547—1616)生活在西班牙历史的多灾多难时期。他亲眼看见由高涨的民族精神创造的机会破灭了。专制主义和西班牙教会仅仅出于上层统治分子的虚荣的(眼前的)幸福和自尊心的狂妄政策，把一个"在其管辖区内太阳永远不落"的世界头等强国，带到了如此衰落的境地，以至于西班牙的人民需要再等一百年，才能在十九世纪初重新显示自己的伟大和不屈不挠地追求自由的意志。

当塞万提斯在世的时候，距十七世纪末哈布斯堡王朝的西班牙的垮台尚有很长时日，但国内外接二连三的失败在人们心理上引起的感觉特别沉重，因为这种失败是荒谬的，看来是完全可以避免的。·362腓力二世和教会的政策在三四十年里已经损害了民族发展的前景，根本就没有达到任何积极的目的。这个政策是一种反面意义的"堂·吉诃德行为"。在塞万提斯时

代，对这种政策的直接抵抗，如公社起义，也可能是“堂·吉诃德行为”，虽说是在正面意义上的。在这样的情势下，西班牙人文主义知识分子理所当然地坚持了文艺复兴理想，通过人物形象体现新的典型，与反宗教改革运动的谎言作斗争。从洛佩的《羊泉村》到卡尔德隆的《萨拉梅亚的镇长》的人民革命戏剧，源源不断涌现的具有挑衅意味的喜剧、爱情诗歌和讽刺散文都在以不同的方式实现这一点。而塞万提斯在《堂·吉诃德》里完成得最充分。

塞万提斯一生虽然也受到冒险的时代精神的影响，但很快就具有了英雄主义的受难的特点。他出生于埃纳雷斯堡的阿尔卡拉大学城，是罗德里格·德·塞万提斯家庭的第四个孩子。他的父亲从事对西班牙贵族而言不体面的医生职业，以此养家糊口，为了找工作，奔波于城市之间。未来的作家在少年时就已走遍半个西班牙，到过塞维利亚、瓦利阿多里德、马德里。在这里他跟随人文主义者胡安·洛佩斯·德·奥约斯学习。奥约斯曾于1569年在自己的书里附录了自己的这位学生的第一首诗作。此后，塞万提斯的文学活动中断了十三年，他到了意大利，为红衣主教阿克夸维瓦效劳，后来又参加了西班牙军队。就在1569年秋，人们都知道马德里有一个叫米盖尔·德·塞万提斯的人因参与决斗被判处砍去右手并流放十年……在意大利，塞万提斯从1570年到1575年期间与自己的部队一起到过许多城市。1571年他在勒班陀海战中获得荣耀。这是十六世纪最后几次战役之一，地点在希腊近海。西班牙重创了苏丹土耳其，再次发挥了强大的实力。“玛尔克萨号”战舰处于交战中心，塞万提斯胸部和左手受伤，落下终身残疾。具有预言性象征意味的是，塞万提斯在战斗中为祖国失去了左手，可爱的祖国却预先判决要砍去他的右手，而他将要用那只手完成《堂·吉诃德》。

贫困迫使这位残疾人重返军队。他在科尔弗、纳瓦里诺和其他地方的鏖战中表现神勇。英勇举动已经很难使当时的西班牙人吃惊，但统帅堂胡安（奥地利的）发现了塞万提斯。来自腓力二世的兄弟（虽然国王痛恨他）的嘉奖本来应该给勒班陀的英雄带来国内的尊敬和军官职务，但战舰在途中被敌人截获，于是塞万提斯在1575年秋做了阿尔及利亚人的俘虏。堂胡安的文书使对方得悉塞万提斯的名声，为此索要非同一般的高额赎金。失去了自由的塞万提斯蔑视拷打和死刑的威胁，他的大无畏精神和意志赢得了敌人的尊敬，这多少与他四次试图组织俘虏逃跑有关。后来塞万提斯为阿尔及利亚的土耳其总督哈桑-帕夏本人所得，由于各种情况的巧合，他于1580年秋在哈桑奉命返回君士坦丁堡前夕被赎出。

腓力二世的官员对奥地利的胡安和哈桑-帕夏都感到惊异万分的英雄

主义精神无动于衷。战斗功绩和被俘后的伟大英勇举动被遗忘了，堂胡安死了，塞万提斯一家凑钱赎人（作家的弟弟与他一同被俘），破产了。于是不得不请求眷顾，准许重返军队。在这几年里，塞万提斯创作了几部爱国戏剧，致力于如牧歌小说那样独特的文艺复兴的体裁（第一卷和唯一的一卷《伽拉苔亚》出版于1585年）。在军队里担任了几年异常艰难差使之后，塞万提斯被迫自己谋生。1584年冬，塞万提斯结婚了。贫困迫使他再度放弃文学并长期与妻子分居。他得到军需官的差事。有十五年时间塞万提斯在塞维利亚附近一带农村出没，以固定价格强征粮食。塞万提斯时而温和地对待饥饿的农民，时而又以严厉的态度对待匿藏粮食的教会人士，因而差一点被革除教籍，并于1592年、1597年、1602年和1605年四次入狱，而且第二次和第三次的罪名是追缴欠粮不力。

他必须抽空写作，但却无法出版。1598年，塞万提斯用一首尖刻的十四行诗为腓力二世送葬，诗中含有对国王的豪华陵墓的直率的、用作者的话说是“士兵的”看法，为了这个陵墓，国王只好“放弃终身的安乐”。

塞万提斯证实，《堂·吉诃德》是在监狱里开始写作的，尽管很难说是否指1602年的那次入狱，或者这些话含有普遍意义，那就是哈姆雷特同时表达的格言：“丹麦，是一所监狱”。

1603年前夕，塞万提斯从塞维利亚迁居到瓦利阿多里德（过了两年又迁居到马德里），这时他已写了一些短篇小说和戏剧，后来被收入1613年和1615年出版的作品集，约占其中的一半篇幅。在《伽拉苔亚》之后，塞万提斯献给公众的第一本书是《堂·吉诃德》第一卷，它出版于1605年并给塞万提斯带来人民的承认和爱戴，很快又使他具有了全欧洲的声誉。但有资料表明，塞万提斯在马德里的生活继续陷于困顿，尽管他本人加入宗教团体并有庇护者的施舍。敌对力量的攻击使长期的贫困雪上加霜，而塞万提斯在长诗《帕尔纳索斯游记》（1614）及其序言中对他们作了回答。尤其沉重的打击是有人于1614年化名阿隆索·费尔南德斯·德·阿维亚纳达出版了一本《堂·吉诃德》的伪续集，此书，尤其是前几章内容，对塞万提斯进行了反宗教改革的恶毒攻击，丑化了他精巧构思的小贵族骑士。但是伪《堂·吉诃德》的作用只不过是加快了真本下卷的完成，使它于1615年底问世。塞万提斯临死前四天写完了描写奇遇的“北欧小说”《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》，他从1590年代起已经在酝酿这部作品，但它的出版却要到作者身后的1617年。

·363

《伽拉苔亚》是塞万提斯早期作品之一，此时伟大的人文主义作家尚处于摸索独特创作的阶段。他运用牧歌情节，采取已经惯用的方法和描写手段。然而熟悉的形式却具有了新的、深刻得多的含义和作用，充满了另一

种哲学内容。这里有了《堂·吉诃德》思想的萌芽：笼罩在他田园牧歌中的各种感情和关系的理想化世界，由于符合理智和正义的规律，而比十六世纪末西班牙的反常世界具有更高的真实性。与十六世纪的西班牙诗人如路易斯·德·莱昂一样，塞万提斯把"罪恶世纪"的不和谐与大自然以及与之亲近的牧人的世界相对照，在自己的作品里第一次创造了某种乌托邦的"黄金世纪"（作家后来在《堂·吉诃德》里不止一次地重新回到这个主题）。塞万提斯试图在传统故事里纳入经过现实主义处理的情节，以至于《伽拉苔亚》的艺术结构仿佛具有某种双重性。小说只有上卷问世，没有写完的原因看来是当他构思续作时，脑子里产生了想写一部关于贝雪莱斯的冒险小说的念头，后来又打算创作《堂·吉诃德》，这部小说的出发点是理想与真实现实之间包罗万象的对照。

时代精神和塞万提斯的社会兴趣将他引向戏剧，虽然戏剧创作不是作家的主要使命，他的戏剧的受欢迎程度与《堂·吉诃德》和洛佩戏剧的声誉相比也要相形见绌。可是，塞万提斯的戏剧在黄金世纪的戏剧发展中占据了重要的地位。在塞万提斯戏剧创作活动的第一个阶段，即八十至九十年代，他创作了二十至三十个剧本，他的成功使他以文艺复兴戏剧中"古典主义"倾向的代表人物而与贝尔姆德斯、比鲁埃斯、莱伊·德·阿尔特达、卢佩尔西奥·莱昂纳多·阿尔亨索拉并驾齐驱。这种倾向的目标是"罗马的西班牙人"塞涅卡的传统。在这一派的剧作家中，塞万提斯与胡安·德·拉·古埃伐一样致力于将经典作品与洛佩·德·鲁埃达的民间表演综合起来。只不过塞万提斯的剧本在很大程度上仍然是一幅幅动人的画面，而洛佩·德·维加则善于以最活跃的剧情传达出文艺复兴时代生活的饱满和生气勃勃。观众认识到这种充沛活力的真正价值，而文艺复兴的民族戏剧，随后是巴洛克戏剧，总体上走的是洛佩的路线。塞万提斯一代的剧作家、明日黄花的革新家，都已经落伍，开始与所谓"创作喜剧的新艺术"交战。塞万提斯也卷入论战，但后来他不再与洛佩争论。他与洛佩维系着共同的文艺复兴思想，给伟大的剧作家应有的赞扬，并承认戏剧与他——年轻时的塞万提斯——的时代相比已经有了进步。

塞万提斯在《八出喜剧和八出幕间短剧》(1615)的序言里表达了这种思想，这本书代表了他戏剧创作的第二阶段。集子里收入的剧本有新作，也有改编。同时塞万提斯不打算与洛佩竞赛，他为戏剧规定的任务首先是供阅读。第二阶段的戏剧和幕间剧与民间的和莎士比亚笔下的法尔斯塔夫背景场景同出一源，在这方面塞万提斯丝毫不逊色于黄金世纪的任何一位西班牙剧作家。

《阿尔及尔的苦役》和《努曼西亚之围》(约 1588 年)是早期作品。在这

个时期的其余作品中塞万提斯尤为看重《海战》——这是一出描写勒班陀会战的爱国主义戏剧，另外的要么已经遗失，要么经过改编以新的剧名收入《八出喜剧》之中（《爱情的迷宫》、《嫉妒之家》、《阿尔及尔的苦役》）。《阿尔及尔的苦役》是一幅幅戏剧性的图画，根据个人经验而创作，以事实确凿见长（其中甚至描写了被俘士兵萨亚韦德拉）。它们开创了描写可怕的奴隶生活和西班牙人被穆斯林俘虏后大无畏的坚忍不拔精神的一系列哲理爱国主义作品的先河。同时在这里，在对这些题材的阐释中已经包含了文艺复兴时期的爱情—冒险主题，而对敌人的仇恨则没有染上反宗教改革运动的偏执。

·364

悲剧《努曼西亚之围》中采用民间英雄题材的范围也许只有埃斯库罗斯的《波斯人》可以与之相提并论。其情节是关于一座小城努曼西亚（位于杜罗河畔，现在的萨拉戈萨以西）的居民的传说，他们英勇抵抗罗马人的进攻，坚持了二十年，后来当西庇阿（小）于公元前 134 年围城并企图将他们全都饿死之时，全体居民誓死不愿投降和被俘，壮烈地携妻带儿集体自杀。在国内演出这部描写民族悲剧的戏剧，有某种特殊的警示意味，因为这个国家还自以为处于强盛的顶峰。

悲剧性嘲讽的强化还由于《努曼西亚之围》里出现了名为“战争”、“西班牙”、“杜罗河”等的象征人物，他们向正在惨遭毁灭的努曼西亚人预言西班牙日后（包括腓力二世统治时期）的荣耀和胜利。沉郁的嘲讽不仅显示在双关语里，而且也显示在对腓力二世所说的刻毒的恭维话里，说他“后继无人”，还显示在整部戏剧都在讲失败，而胜利却像远处的海市蜃楼若隐若现。而且，小西庇阿很容易被联想为使尼德兰人沦为奴隶的哈布斯堡王朝及其统帅，而努曼西亚人则被联想成对抗马德里意志的各国人民，而假如联想为西班牙本国人民，那么他们的对立面就是反动政权。

剧本赞扬统一和人民永恒的英雄精神（妇女向丈夫请求赴死的场面、少年为了不向罗马人交出钥匙并给敌人一个教训而从塔楼跳下的场面），这些都在 1936—1939 年的西班牙内战时期获得了新的理解。经过拉·阿尔维蒂的舞台改编，该戏剧在英雄的马德里上演，而让-路易斯·巴罗于 1937 年在巴黎演出了这个戏剧。这些演出揭示了悲剧中所包含的英雄主义和人的温情的结合，在问世三百五十年以后，《努曼西亚之围》仍然是西班牙共和政体拥护者在反对佛朗哥派的斗争中最有说服力的感情表达之一。

在第二阶段的戏剧创作中，1598 年左右的“圣徒喜剧”《快活的滑头货》饶有趣味。塞万提斯是宗教“圣徒喜剧”体裁的创始人之一，这不应感到奇怪。在西班牙的环境里，宗教戏剧几乎是哲学戏剧的唯一形式。洛佩、蒂尔索乃至卡尔德隆的每一部宗教剧，也许是无意的，几乎都成为赠予反对

宗教改革的教会的“达那厄人的礼物”[1]。

在《快活的滑头货》里讽刺的手法是显而易见的。作品设想把塞维利亚底层的一个皮卡罗——妓女的男友、小偷的后台——的故事拿来作为虔信宗教的作品的基础，还把他的各种勾当描写得比他的刻苦修行更加详尽，所有这些对一部宗教戏剧而言都是很奇怪的事。塞万提斯引用一位同时代人（圣徒克里斯托巴尔·德·卢戈）生活中的“真实”事件，深化了自己的主题。选作最高潮的是一个“奇迹”，其可靠性比堂·吉诃德清点的“变成”公羊之前的“军队”人数更难核实。卢戈的功绩与浮士德出卖灵魂形成了对照。卢戈到墨西哥出家之后，虽然还是很快活，不过是个快活的骗子，他甚至从神学观点来看也没有冒过生命的危险，就获得了圣徒的荣誉，因为准备为他人牺牲生命是理应受到上天的奖赏的。而且卢戈是比公认为圣徒的著名的恰佩莱托更幸运的滑头货，后者是一个伪装的假圣徒，西欧教会意识形态专政的整个动摇过程就是从薄伽丘《十日谈》里关于他的故事开始的。

不管作家原本是否有此意图，《快活的滑头货》的确为几千年来争论不休、十六至十七世纪又重新激动西方世界的神赐问题提供了喜剧性的简单解答，这个问题也成为如蒂尔索·德·莫利纳的悲剧《因不信上帝而下地狱的人》那样的作品的主要内容。这部作品出版之日大约正是塞万提斯的戏剧印出的那一年。卢戈在一次狂赌时发誓，假如输了就去做强盗。但是他赢了，也就是说神“预先决定”要救他。这样，即使会受到嘲笑，这部圣徒喜剧所表现的奥古斯丁的“前定论”就与贝拉基（五世纪神学家，被斥责为异端）提出的对立概念“自由选择论”正好一致了。卢戈刹那间解决了奥古斯丁与贝拉基自古以来的纷争：既然他赢了，他就可以发相反的誓，说不去当强盗，而去做和尚。在赌博的关键时刻讲述的正是那个唯一的条件，根据罗马教会的意见，这个条件是面向任何一个恶人的，如果他忏悔，他就高于善人——这是对神的仁慈的无限性的盲目期望，哪怕他无论如何也不配接受这种仁慈。在滑头圣徒去世和出殡的最后场面里，讽刺喜剧的成分的热闹程度一点也不逊色于描写恰佩莱托的短篇小说的结尾：城市居民一窝蜂扑向卢戈的遗骸，吻他的双脚，拔他的胡须，并窃走“能显灵的”服装，而且塞万提斯的某些插话仿佛在重复薄伽丘的意思。

对于评价文艺复兴的思想自由而言，卢戈对以其永恒的极乐为赌注的赌博和发誓，竟然抱着漠不关心态度，这是耐人寻味的。

365·

---

① 特洛伊战争期间达那厄人给对方送了一个木马，以此攻入城内，后世比喻为“有害的礼物”。——译注

在第二阶段的戏剧中，有一些剧本发展了西班牙人在被俘中的英雄精神的主题(《伟大的苏丹王后》、《有胆识的西班牙人》)，还有与幕间剧相似的塞万提斯的最后一个喜剧《佩德罗·德·乌尔德玛拉斯》(约1610—1611年)。

塞万提斯的幕间剧往往被看作是对西班牙文艺复兴戏剧创作主流的补充，它们因非戏剧化和非英雄主义化地直接描绘日常生活情景，描绘它的有趣和可怕的方面而出名。在这个意义上，幕间剧与短篇小说、流浪汉小说的联系，塞万提斯对洛佩·德·鲁埃达传统的极大丰富和为整个黄金世纪创作了毋庸争辩的幕间剧体裁典范，这一切都是毫无疑问的。但是幕间剧这一小型体裁形式表面上的简单、它的角色和冲突的朴素，不应当使人对塞万提斯改变幕间剧面貌的天赋视而不见。他的幕间剧去掉了附加于基本观念上的趣味性的东西，而成功地承担了自己的使命，即再现人民生活和哈布斯堡王朝的西班牙的某些根本矛盾的广阔背景。

塞万提斯在幕间剧里关注如此广阔的环境并分析日常生活关系的如此隐秘的层次，其宗教感情的日渐枯竭连宗教裁判所也徒唤奈何。在晚期幕间剧《处理离婚案的法官》(1610年代)里对各色各样社会集团的妇女的描绘就是如此。塞万提斯把该作品置于戏剧集的首篇。办事员在谈到诸原告之一时，特别注意谈话过程中的一个清晰思想："女人的自由精神!"塞万提斯嘲弄了阻碍生活运动的当局的无能为力："……此时录事也好，检察官也好，都将饿死。"另一篇幕间剧《爱吃醋的老人》是短篇小说《爱嫉妒的厄斯特勒马都拉人》的滑稽模仿对照之作，其中探究了昨天还是最奉公守法的小姑娘身上形成非宗教的、甚至某种意义上的犬儒主义意识的规律，这种规律性原本是人对具有社会根基的犬儒主义的天然保护性反应。塞万提斯所揭示的无穷无尽的反作用力，唤起他一定程度的乐观主义，使他以讽刺喜剧的手段揭发现实的悲剧性。甚至在早期(十六世纪九十年代)诗体幕间剧《丧偶的妓院老板》里，妓女们的情夫及其"母牛"的世界也比官方世界更生动、思想更自由，"底层"世界是不会堕落到官方世界那样假仁假义的。这里出现了破坏传统规范的英勇行为，它偶尔也产生出史诗性的——"神圣的"(!)——主人公，他是某个"厄斯特勒马都拉的好小伙"。塞万提斯勇敢地指出外省"体制的中流砥柱"是一群胆怯的牲口，他们由于害怕被人目为不是"老基督教徒"而在外来的骗子面前卑躬屈膝，可是又立刻变成凶相毕露的一伙，当有机会向"非我属类"的某人发泄怒气的时候，就准备以火刑逞凶。

在喜剧场面中不应该描绘职位高于圣器保管员的神职人员，但在幕间剧里大放光彩的正是圣器保管员。这些神职人员时而是全权的"神甫"，时

而是没有受过剃度，因而可以结婚的普通人。塞万提斯在《小心戒备》（1611）里利用了这一点，以可憎的面貌描绘了愚蠢和卑微到怪诞的圣器保管员追求洗器皿妇的情场得意——这使人想起博斯赫和戈雅。

比起这个“撒旦的圣器保管员”，幕间剧《萨拉曼卡的山洞》（约1611年）中的圣器保管员更为贪酒好色，角色在揭露教会方面毫不逊色。塞万提斯十分自然地谙熟恶魔的作用，尤其是诗体幕间剧《达甘索地区选村长》（1590年代）里的那个最厚颜无耻的山区神甫，他是教会对“管理国家”的野心的化身。

塞万提斯的幕间剧的主题思想整体上组成了文艺复兴的生活观并交织成幕间剧的结构。这些主题思想来自全部剧情和对话。五花八门的生活材料，生动的性格描写，俏皮话、笑话、对高雅诗歌的滑稽模仿，津津有味的俗语使得剧情和对话显得丰富多彩。此外，幕间剧就像《堂·吉诃德》上卷那样，虽然表面上杂乱无章、无拘无束地再现了当时西班牙生活的疯狂舞蹈，然而却以内部严谨的组织见长。

366·

塞万提斯最伟大的杰作是散文领域的作品。《训诫小说》（1613）的远因是意大利传统（马·班戴洛），被认为是西班牙第一批短篇小说（准确地说是中篇小说），但同时它们又成为一般现代长篇小说典型的杂糅倾向的源头。在这些小说中孕育了一类长篇小说，其基础为细腻的日常生活描写，但包含了大量冒险、讽刺和哲理因素。全书整体上也有这种杂糅倾向，时而是描写日常生活风俗的小说，时而是英雄爱情小说，时而是哲理小说，井然有致地彼此相互交替。作为长篇小说未来发展的某种序幕，塞万提斯小说的综合性是成熟期文艺复兴的典型现象，这也是莎士比亚戏剧特有的现象，并反映了包罗万象地把握时代的意图。塞万提斯的《训诫小说》集的作用大致上与莎士比亚的喜剧相同。书名“ejemplares”故意具有多义性，十七世纪的许多短篇小说家都以此命名自己的作品。它表面上符合特兰特公议会关于“训诫性”的要求，并让当局注意大团圆和中规中矩的结尾，仿佛预先否认了阿维亚纳达的切中要害的告密——塞万提斯的小说“讽刺多于训诫”。但书名也应该理解为“提供的典范”，在这种情况下它暗示了在文学中确立文艺复兴的道德价值和人性中光明基础的必要性。小说提供了一批典范，他们不仅为自由和幸福而同外部环境坚决斗争，同时也进行内部斗争和自我修养。这使得该小说集与十七世纪文学和后来时代的问题小说产生了联系。

冒险和英雄爱情的因素在诸如《慷慨的情人》、《英国的西班牙女人》、《两姑娘》这样的小说中占据主要地位。这里看到的东西最接近于真正的短篇小说，并与《堂·吉诃德》上卷中的穿插故事同出一源。《两姑娘》以初

看不太严格的短篇小说形式大胆歌颂了妇女的勇敢独立精神。甚至早期小说《慷慨的情人》就在充分展示冒险精神的同时，以最清晰的形象表现了文艺复兴的理想。并且，里卡多准备宽宏大量地放弃由他解救并夺回的莱昂尼萨，把她还给自己的情敌，此时他意识到，即使慷慨地支配心爱者的自由也是一种压迫的形式，因而在感人至深的独白中他宣告了妇女意志本质上的自由（“莱昂尼萨属于她自己”）。只有在那样的基础上才可能按照小说的思想建立真正的幸福，而毫不妥协地确认这一基础在西班牙需要非常大的勇气。“冒险”小说中的每一篇都具有人文主义倾向性。在《英国的西班牙女人》里，塞万提斯以相当复杂的情节变迁，怀着同情描绘了新教英国的宗教宽容和信仰自由，并赋予西班牙反动派的主要敌人伊丽莎白一世并不褊狭的形象。

《林高奈特与戈尔达迪略》、《爱嫉妒的厄斯特勒马都拉人》、《骗婚记》属于描写日常生活和风俗的小说，塞万提斯在这些作品里经过另一条道路通往人文主义的精髓。在《爱嫉妒的厄斯特勒马都拉人》里，真实而生动地描绘了不平等的买卖婚姻不仅对于来不及彻底意识到自己不幸的未成年妻子，而且对于客观上变成妻子的狱卒的有钱的年老丈夫，都是一个悲剧。畸形的情势决定了畸形的后果。老头了解到背叛行为（塞万提斯在经过审查的文本中不得不把事情表达成似乎背叛没有实现）以后，犹豫了一段时间，决定要合乎人情地处理此事，但他经受不起痛苦，终于去世了。从不愉快的婚姻中得出的经验一开始就扭曲了青年女子的生活。她已经不可能享用富裕寡妇相对独立的地位了，因此出家进了修道院。小说展示了已经过时的官方道德规定，它们摧毁了那些出于本性而反对这种道德的人的幸福，同时也不能保护那些依靠它们的人的利益。

塞万提斯的风俗描写小说的特点集中在《林高奈特与戈尔达迪略》里。在描写以欺诈为营生的未成年流浪汉和吸引他们加入的塞维利亚小偷团伙时，塞万提斯做到了准确、人道和客观。他在委拉斯开兹和牟利罗之前，以满腔热忱（并栩栩如生地）揭示了在不幸的未成年人身上，甚至在小偷互相搭救时的良善的方面，但同时又辩证地、并且以无情的真实性指出了罪恶世界的逻辑是如何导致雇凶杀人、靠妓女养活等残暴行为的产生的。 · 367

这篇小说充分展示了生活于西班牙“法尔斯塔夫背景”中的人们的精力和顽强生命力，同情人物的处境，善于在他们身上发现人的因素，因而也合情合理地指责罪行，这些都使之超越了流浪汉小说。塞万提斯出其不意地混淆场景，接近于一种思想，即认为莫尼泼迪奥匪帮是西班牙国家的象征。匪徒们抢劫和杀戮，其真诚无论如何不比任何一个腓力二世更逊色，他们也坚信自己是在“为神和善人”效劳。塞万提斯描写了罪犯们肉麻的宗教

虔诚和他们对形式上的慈善事业的热忱。于是,在这篇温柔和最人性的小说里出现了规模可观、机智和无可反驳的对反宗教改革运动的讽刺。反宗教改革运动的道德基础是虚伪的礼仪、徒有其表的"善事"。结尾的"教诲"把讽刺引向极端概括和直接明了,而哈布斯堡王朝的官员不认为它是针对自己的。"林高奈特对这些人的信念和安然态度感到非常惊讶,他们因为自己遵守了外表虔诚而打算进入天堂,却不管自己做过无数劫掠、杀戮和反对上帝的罪行"。

塞万提斯这些小说的综合性最充分地表现在著名的《吉卜赛姑娘》里。虽然礼仪,甚至体裁的假定性要求幼年时被掠走的女主人公在与显贵青年结婚之前仍然保持处子之身,但小说的民主主义表现得十分明显。贵族骑士应当在吉卜赛人的宿营地经受长期的考验,以便配得上吉卜赛姑娘作为人的价值,而不取决于等级地位,这种思想作为一种完全合情合理的东西表现出来。吉卜赛姑娘的心灵发展、她的坚强不屈的自尊,她所特有的对"伟大事业"的向往,使她与西班牙戏剧的极其伟大的平民——洛佩笔下的劳伦西娅和卡尔德隆笔下的佩德罗·克雷斯波很相似。主人公要接受恰当的民间教育,这一思想使整篇小说接近具有民主精神的童话主题和文艺复兴运动的那些政治乌托邦作品,如莎士比亚的《亨利四世》、洛佩·德·维加的《莫斯科大公》,在某种程度上也包括塞万提斯自己的《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》。

此外,在《吉卜赛姑娘》里塞万提斯天才地开启了从文艺复兴牧歌乌托邦作品向十九世纪初的浪漫主义长诗进化的道路,并且以同样的力度再现了逃向大自然、逃向自然人的渴望,再现了"无法逃避命运"的痛苦教训。

吉卜赛人宿营地生活的全部多面性、吉卜赛人偷窃风俗和他们的热爱自由是以深刻的现实主义再现出来的。而他们热爱自由的习性对普希金、梅里美、比才和洛尔卡等人保持着吸引力。一个吉卜赛老人对安德列斯说的一长段话(文艺复兴时期的精彩独白之一,使人想起堂·吉诃德关于"我们自由而不受拘束的生活"的一些话)为普希金笔下老头欢迎新来者的话开了先例:"你来吧,要习惯于我们的命运,/到处流浪,贫困而自由……"但塞万提斯的小说和普希金的《茨冈》中的思想进程并不相似。自由问题对真妃儿来说是女性感情自由的实际问题,而吉卜赛姑娘与真妃儿不同,她的形象本质上按照文艺复兴的要求确立起了妇女的平等权利。吉卜赛长者的宗法制智慧,无论其多么美妙,吉卜赛姑娘都以嘲讽待之("……这些立法的老爷……")。吉卜赛姑娘以年轻人血性迸发、使人倾倒的激情——何况这种激情体现在如此美妙的作品里——宣告了人文主义的信仰:"这些老爷也许能够把我的身体交给你,但不是我的灵魂,灵魂是自由的,它生而自

由并永远自由，因为我希望这样。”独白的热情奋发的强度并不因为老吉卜赛人数分钟后说了“裤子不湿，捕不到淡水鲑”这样富有生活真理的谚语而减弱。桑丘的清醒也没有以类似的方式损害堂·吉诃德的理想，只是令人信服地指出了它们的难以实现。

越是深入《训诫小说》就越能清晰地了解到它们与伟大的长篇小说的联系。小说《玻璃硕士》和《狗的对话》主要是哲理和讽刺性的，它们可以理解成《堂·吉诃德》的草稿。

塞万提斯在暮年创作了两部大型长篇小说——《堂·吉诃德》和《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》。塞万提斯在去世前一个星期，临终涂油仪式完成后方才写就《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》的序言；作品由作家之妻于他死后的 1617 年出版。在这篇序言里，塞万提斯本人的形象非常像堂·吉诃德清醒时的明哲形象，但除了这篇序言外，《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》从阶段上属于《堂·吉诃德》之前的时期。它显然着手于十六世纪九十年代，写作时时中断，第四卷结束于十七世纪初，此时大概全书也已审阅完毕。《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》的手稿没有保留下来，有理由推测，作者身后的出版物经过了检查机关的删节和修改。 ·368

塞万提斯不止一次写道，他打算创作一部引人入胜的小说，其中不含极端的幻想形象、梦幻变化和充斥在当时骑士小说中的荒谬绝伦的东西。《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》的时代久远的样本是公元三世纪和四世纪的希腊小说——赫利奥多罗斯的《埃塞俄比亚传奇》和阿基琉斯·塔提奥斯的《琉基佩和克勒托丰》，讲的都是在寻求与心上人幸福结合的过程中的无穷无尽的奇遇和障碍。在塞万提斯笔下，按照文艺复兴的世界观，偶然性的影响减弱了，而人的意志的作用加强了。贝雪莱斯说，“我们自己创造自己的命运，也不存在不能改善自己地位的那种人”。这里谈论的不单是某一个人的幸福，而是旨在达到伟大目标的劳动（第二卷第十二章）。

冰岛王子贝雪莱斯和法罗群岛国王的女儿西吉斯蒙达这一对年轻人都有人文主义思想并彼此相爱。他们与阻挡在自己前进道路上的障碍和突然事变斗争并战而胜之，这组成了小说的情节基础。人们违反西吉斯蒙达的意志要她与不爱的人结婚。这对恋人必须去罗马，要求教皇解除强迫婚约的束缚，这样主人公就能举行期盼的婚礼。

小说的书名有一个说明——“北方小说”。其中含有斯堪的那维亚、波罗的海、斯拉夫、爱尔兰和英格兰的素材绝不是偶然的。从这个广泛而不寻常的剧情活动地区的选择中，不仅表现了塞万提斯身上的文艺复兴时期特有的知识渊博（他仔细研究过诸如奥拉夫·马格努斯的《北方民族史》这样的文献资料），而且表现了文艺复兴时期许多活动家特有的国际主义和

宗教宽容态度。塞万提斯并不特别注意宗教信仰的差别，有一次甚至谈到非天主教国家，说在那里比在天主教国家里“可以生活得更安宁”。对北方各国人民的描绘是怀着热爱的，而波罗的海和北方各国的国际交际语却被描写成当时的西班牙人不熟悉的波兰语。北方各国的素材使塞万提斯（洛佩·德·维加也如此，将戏剧的情节转到俄罗斯、匈牙利和东欧的其他国家）能够大胆表现人民起义、国王的倒台，并没有将对主人公的道德评价与宗教评价挂钩，也允许有其他的自由。当然，当情节转到塞万提斯更为熟悉的地区（葡萄牙、法兰西、意大利）时，在恋人们不断迁移、频频遇险的范围里，小说的日常生活背景显得丰富起来。塞万提斯在西班牙的书报审查制能够容忍的条件下，嘲笑了罗马群众朝圣组织的自私性质并在小说中提出了其他尖锐问题。比如，塞万提斯叙述一个葡萄牙人，他的未婚妻告诉他自己加入了教会，不能与他结婚，只能献身于神和遁入修道院，他因此悲痛而亡。贝雪莱斯对西吉斯蒙达想入修道院感到愤怒；他向她解释这绝不是意志自由的举动，相反，接受誓言就永远束缚了她未来的自由，而首先会使她心爱的人痛不欲生。

在《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》里，妙趣横生的冒险情节与严厉批判现存制度、批判以真实面貌出现的天主教会结合在一起，同时也与坚信人有自由和能力达到伟大目标结合在一起，这个价值大概不是当时所有的读者都能认清的。但小说获得了巨大的成功，仅仅在1617年就出版了好几种西班牙文的版本，而不久《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》的情节结构就在许多西欧文学中既压倒了牧歌小说结构，又压倒了流浪汉小说结构，成为一种传统结构并影响了十八至十九世纪的小说。

但随着时间的推移，事情逐渐明朗起来：不是《贝雪莱斯和西吉斯蒙达历险记》，而是《堂·吉诃德》，成了整个世界文学中最伟大的作品之一。后者的主人公概括了人性的某些重要特点，早就与普罗米修斯、安提戈涅、浮士德、哈姆雷特一起，归属于所谓“永恒的形象”，也就是说，他以特殊的、“独立于”塞万提斯的生命力而活在许多国家的整整几代人的心目中。

塞万提斯所创造的综合性长篇小说体裁也是“永恒的”。这不再是冒险小说、骑士小说、牧歌小说、流浪汉小说、心理小说和风土小说的体裁，而是“总括”的小说，是新时代最包罗万象的体裁，它善于吸收时代生活的全部财富。

伴随着塞万提斯小说这种广博包容性的影响而来的，是十八世纪至十九世纪初长篇小说体裁的一批伟大创新者和建设者如菲尔丁、斯特恩、瓦尔特·司各特、巴尔扎克、果戈理，某种程度上还包括下一个时期的浪漫主义者。

《堂·吉诃德》起初显然打算写成一部滑稽模仿式的“骑士小说”，用来嘲笑这种体裁的退化所带来的荒谬可笑。然而只有上卷的开头部分符合这个意图，最初七章写主人公在他当做城堡的旅店里的奇遇故事。他为遭殴打的雇农小孩打抱不平而以凄惨的结果告终，他攻击商人，要他们颂扬杜尔西内娅·托波索非凡的美貌。但在小说的开头就已越来越明显地看出，堂·吉诃德不是帕尔梅林和贝利亚尼斯等人的翻版，因为他实际上满怀骑士人文主义理想，他准备为争取现实生活中的公正和仁慈的胜利而作出自我牺牲。旨在治愈堂·吉诃德的疯病而由神甫和理发师组成的审判骑士小说的法庭，仿佛在实行西班牙自腓力二世执政初期即已闻名于世的焚书仪式，但得不到读者的同情。堂·吉诃德第二次出发时已经有了“忠实的仆从”桑丘·潘沙，虽然第一个“英勇的行为”——骑士把风车看作敌对的巨人而向它发起进攻——非常可笑，但这次出发意味着小说冲突更加复杂而且有所改变。耽于幻想的堂·吉诃德和思维正常的农民桑丘形成互补，在彼此交流中精神得到丰富。尽管两人经常逗人发笑，他们还是以自己与现实生活的对立猛烈地触动了哈布斯堡王朝统治下的西班牙，引起了不安和不祥的震荡。堂·吉诃德准备承担纠正虚假的使命，因为尘世的人间苦难看起来可笑的原因与其说出于苦难的特殊性质，不如说在于难以忍受的制度的荒谬，他和桑丘敢于以自身的纯洁和天真与之抗衡。 ·369

EL INGENIOSO
HIDALGO DON QVI-
xote de la Mancha.
Compuesto por Miguel de Ceruantes Saauedra.
DIRIGIDO AL DVQVE DE
Bejar, Marques de Gibraleon Conde de Benaleaçar, y Bañares, Vizconde de la Puebla de Alcozer, Señor de las villas de Capilla, Curiel, y Burguillos.



Impresso con licencia, en Valencia, en casa de Pedro Patricio Mey, 1605.
A costa de Iusepe Ferrer mercader de libros, delante la Diputacion.

《堂·吉诃德》初版扉页　1605年　巴伦西亚

从第十一章起，堂·吉诃德与牧羊人和睦相处，分享他们简朴的食物，也不嫌与桑丘在同一个盘子里用餐，他经常大发社会不公和“黄金世纪”的著名言论，使作品显露出一定的人文主义倾向和民主主义。

各色各样小插曲的素材来源不一，由此构成作品浑然天成的性质，这证明了小说冲突的普遍意义。堂·吉诃德在解决这些插曲所叙述的戏剧冲突时几乎就等于最高仲裁人。他捍卫牧女玛赛拉（格利索斯托莫因遭她冷遇而自杀）的自由择爱权的故事具有严肃的含义，虽然从文艺复兴的精神看来

是严肃的东西在塞万提斯笔下显得有点滑稽，而且格利索斯托莫和玛赛拉的悲剧与罗西南特极为失败的恋爱奇遇有相似之处。罗西南特不仅自己遭殴打，而且使骑士和他的忠实仆从也挨了一顿打。

尽管堂·吉诃德解救苦役犯引起的冲突无比深刻且无法解决，但其中最严肃的悲剧性因素与滑稽因素又密不可分。塞万提斯谴责那些为了搞笑而以堂·吉诃德取乐的人，但是在文艺复兴的世界观体系内，娱乐、说笑是人生应有的特征。况且恰恰是插科打诨能够时而带来快乐，也能够时而嘲笑并揭露僧侣们的虚伪苦修精神，嘲笑并揭露神圣的城乡同盟的恐怖主义、省长们的贪污受贿和胡作非为，能够揭示整个西班牙生活中的矛盾。370·拉伯雷作品中巴奴日的伎俩、西班牙喜剧里的胖子和莎士比亚笔下的小丑及狡猾的平民百姓的显著作用、哈姆雷特的神经错乱和堂·吉诃德及桑丘的愚妄行为，都与批判社会和确立理想时文艺复兴特有的丰富性有关。在大胆的插科打诨中表达出文艺复兴时期的人们多么无拘无束。堂·吉诃德与被送去当划船苦力的罪犯、王家奴隶相遇时的感叹正好可以作为一个例证："怎能这样对待奴隶？国王怎能对人使用暴力？"（上卷第二十二章）指责的寓意清晰分明并完全被事实所证明，然而只有丑角和疯子才能直接对国王进行这样的责难。不仅腓力二世或腓力三世，而且莎士比亚笔下具有文艺复兴精神的理想人物亨利五世或拉伯雷的乌托邦式人物格朗古杰，都不可能（尽管也想）摒弃暴力。只有文艺复兴时期的乌托邦社会主义奠基人托马斯·莫尔才构想出了没有暴力的社会。

可以尝试合乎逻辑地将堂·吉诃德癫狂的范围（流浪行侠思想）与他聪明的范围（关于国家、"黄金世纪"、自由、权利、道德、爱情、人的尊严等等的议论）区分开来。然而实际上这两个范围往往是分不开的；在很多情况下精神健全的人在哈布斯堡王朝的西班牙，甚而在当时的进步国家尼德兰、英格兰或亨利四世和絮利的法兰西，也不能完成如此大公无私的功绩和自由地发表如此明哲的言论。

塞万提斯的结构手段和文学技巧，更为出色地表现在他善于把堂·吉诃德在黑山模仿恋爱受挫、丧失理智的著名原型人物罗兰和阿玛狄斯而自愿发疯（顺便指出，这种举动有助于逃避因解救苦役犯而带来的可怕的惩罚）的故事，把热恋陆莘达而真正发狂的卡迪纽的故事和多罗特亚寻找失踪情人费尔南多的故事扭结在一起。这个焦点因俘虏的故事和另一个插曲而变得复杂起来。这个插曲讲述了冒失而有趣的人的灾难，他殚精竭虑要考验妻子的忠诚，他只把她当做某种抽象的理想物，而不当做是活生生的女人来爱。在混乱和错误的世界中，堂·吉诃德的内心智慧显得越来越分明，而反对骑士愚蠢行为的人们本身仿佛经过修正，现在却把主人公安置

在与他的率直性格格格不入的、装模作样的骑士侠义氛围里。

在下卷里，独特的人文主义丰富性和严肃性就此酝酿发展起来。一边是堂·吉诃德和桑丘正在进行的第三次出行，另一边是精神健全的说笑者跟着公爵夫妇一起演出徒有虚表的、没有理想的骑士假面舞会，而归根结底他们是与已经锈蚀殆尽，但还是庞然大物的哈布斯堡王朝的国家体制一同翩翩起舞。

堂·吉诃德与桑丘的出现在某种程度上是象征性地代表着真正的现实，它包括生活、理想、客观现实及其亮点，即代表所有那些现实的和理想的东西，由于时代的条件文艺复兴时期未能使它们在日常生活中生根，然而这一切却是文艺复兴时期对人类继续发展所作出的深远的积极贡献。下卷里的堂·吉诃德明白，他以前的行为已经广为人知，因而他变得更认真更坚决。他没有被假的杜尔西内娅欺骗。他做好充分准备，与狮子决斗。这是不明智的，但对于展示其捍卫思想的坚定态度是必要的。也许他是在训练桑丘——这个优秀和最大公无私的省长，当时的西班牙都知道他，经过自己短时间的统治，他把公爵的"岛屿"巴拉托利亚（即"欺诈和贿赂之国"）改造成为公正王国。总之堂·吉诃德在他遇到的所有人面前鹤立鸡群。这些人中间有理智而高尚的堂·迪亚哥·德·米兰达、富翁卡麻丘、高等贵族——公爵和公爵夫人、他们刻板的神甫——傲慢的灵魂引路人，后者体现了反宗教改革运动教会的僵死的教条主义，并把堂·吉诃德看作庸俗的傻瓜（下卷第三十一至三十二章）。在一段情节里塞万提斯让可怜的骑士介入因国王腓力三世残酷下令驱逐摩尔人而失去祖国和信仰自由的里科德的悲剧故事（见下卷第五十四章、第六十五至六十六[①]章），以隐秘的方式把堂·吉诃德表现得高于"朕，国王"（西班牙的君主都是这样署名的）本人。

小说至今仍然让人激动不已，因而现在会发现不仅塞万提斯的拥护者，而且他的敌人——反动学者，还在以公爵的神甫的眼光对待形象可悲的骑士。这种尝试是在为深入理解堂·吉诃德而作的一切努力之后进行的，尤其是二百年来的德国浪漫主义者、拜伦、海涅、别林斯基、屠格涅夫、乌纳穆诺、托马斯·曼、梅嫩德斯·佩拉约、梅嫩德斯·皮萨尔（皮萨尔确认从上卷第七章起，塞万提斯为自己规定的任务是把堂·吉诃德塑造成一个"聪明的疯子的形象，把精神病患者的臆语变成道德完善的理想，并把我们的全部同情投在他身上"）、苏联学者斯米尔诺夫、杰尔查文、宾斯基、凯因。对堂·吉诃德形象的贬低是与对文艺复兴的否定态度有关的。因此，有一

·371

① 原文如此，似应为第六十三至六十五章。——译注

些思想家追随二十世纪二十年代的学者,追随朱泽佩·托法宁《塞万提斯——反动分子》(1924)一书的作者和切扎列·德·洛利斯,在二十世纪中期还像胡利安·马利阿斯那样坚持认为自我肯定和利己主义是堂·吉诃德的决定性特点,甚至还有如格利姆特·伽兹费利德那样严肃的研究者,认为塞万提斯本人是反宗教改革运动和巴洛克风格的作家。据伽兹费利德说,塞万提斯借堂·吉诃德的形象,有意识地嘲笑了伊拉斯谟主义,从总体上嘲笑了相信通过斗争可能争取改善社会制度的文艺复兴运动。在这个学者看来,堂·吉诃德不过是一个傻瓜,相信"靠自己的力量能够使世界变得更好……而由于目光短浅,不懂得上帝的世界各方面都相当美好,不需要任何疯子来修正它……"

塞万提斯在世时就已有人试图削弱伟大小说的人文主义激情的影响。在《堂·吉诃德》下卷真本出版前两年,有人以笔名"阿隆索·费尔南德斯·德·阿维亚纳达硕士"(可能就是腓力三世的神甫、多明我会成员路易斯·德·阿利阿伽?)于1614年出版了假冒的《堂·吉诃德》下卷。冒牌货不仅没有延续小说的内在含义并保持对主人公的同情,而且显然故意侮辱和消除了堂·吉诃德和桑丘·潘沙形象中的人文主义精神。阿维亚纳达在小说中插入各种甜腻虚伪和不人道的小故事,从而暴露了自己的思想立场。不过他既没有达到排挤真正的堂·吉诃德的目的,也未能抹杀与堂·吉诃德有关的文艺复兴的综合思想。塞万提斯的主人公已经"活了",因而造假者遭到了三重失败:《伪吉诃德》衬托出真本《堂·吉诃德》无与伦比的艺术价值和饱满的人文主义内涵;它反而促使真本下卷变得更加尖锐并更快出版;此外,阿维亚纳达本人也逐渐违反了自己的理智,被塞万提斯创造的形象的逻辑所征服,而他那没有连贯性的伪堂·吉诃德也偏离了反宗教改革运动的方针。

真正的堂·吉诃德和桑丘在当时令人惊异地深深植根于民间创作并被当时的人作为活生生的人物来接受。很多在真本下卷里遇到他们的人已经读过上卷了,不会感到有任何牵强附会之处;主人公们亲口议论,他们在上卷里被塑造得多么可信,而且指责阿维亚纳达的伪版本。为了使造假者难受并揭露他的谎言,堂·吉诃德决定不去萨拉戈萨,而去巴塞罗那;他迫使伪吉诃德的庇护者堂·阿利瓦罗·塔尔费招供,除了真正的堂·吉诃德以外,他不认识别的堂·吉诃德!

对阿维亚纳达不利的记忆流传开来,而堂·吉诃德和桑丘的"独立"生活以新的光辉再现在特别是十九世纪和二十世纪的文学、绘画和政论作品里。

与此后的近代伟大小说相对比,塞万提斯创造的艺术世界的丰富性和

复杂性越来越令人惊叹。塞万提斯的天才有能力回答摆在文艺复兴末期社会各界和人文主义知识分子面前的所有问题,回答西班牙被国家和教会制造的混乱社会所困扰的问题——国家和教会使西班牙濒临灭亡并且扼杀了解决这种混乱的任何尝试。小说的复杂性和国家景况的复杂性完全相同。塞万提斯将最具悲剧性的主题与说笑逗乐有机地融为一体,创造出特别的多层结构的作品,绝不仅仅是为了保护小说不受宗教裁判所的书报检查的迫害。读者痛切地经历了堂·吉诃德的去世,甚至经历了他在最后决斗中"合理地"失败。这场有"治疗"目的的决斗是学士加尔拉斯科暗中布置的,想以此制止骑士的荒诞言行并为主人公恢复"善人"阿隆索·吉哈诺的本来面貌开辟道路。读者究竟为什么既然完全理解这一点,却又总希望堂·吉诃德获胜呢?只有抱非常肤浅的态度,才会因逗乐停止而气恼。无怪乎小说里这样谈到公爵夫妇:"嘲笑者与他们所嘲笑的人一样愚蠢"。

塞万提斯的多层次小说是西班牙社会生活的包罗万象的画卷和西班牙人文主义思想的宝库。 ·372

塞万提斯和他的主人公关于自由尤其是信仰自由的见解在文艺复兴运动的人文主义者同反宗教改革运动的势力之间的争论中占据了重要地位。堂·吉诃德的话"桑丘,自由是老天奖赏给人们的最珍贵的财富之一……"(下卷第五十章)已经成为经典,它的产生等于驳斥了十六至十七世纪西班牙教会活动家关于自由有害的奇谈怪论和《伪吉诃德》里有关反对自由的段落。

桑丘是卡斯蒂利亚的庄稼汉,心地忠厚,照民间的看法还很聪明,他在处理实际事务时狡猾、贪小但大事无私。塞万提斯把堂·吉诃德和桑丘描绘成矛盾的、然而难分难解的统一体,从而刻画出与人民特别接近的西班牙文艺复兴的特点。在桑丘·潘沙身上,赫尔岑谈到过的"伟大的西班牙平民"的特征表现得不像洛佩·德·维加的劳伦西娅或卡尔德隆的佩德罗·克雷斯波那样勇气十足,但按照现实主义的丰富性而论,桑丘的形象看来胜过了许多喜剧和小说中的胖子、仆人和农民。

桑丘以及他与主人的谈话和争论,他口中时而荒谬绝伦,时而充满智慧的俗语,他的淳朴和健全思维,把整部小说渲染得有声有色,难怪赝品制造者用了歪曲堂·吉诃德同样的精力来使桑丘庸俗化和粗鄙化。下卷里的省长桑丘在巴拉托利亚大获成功,这是对加在桑丘身上的污蔑的致命驳斥,同时也是西班牙平民百姓的伟大胜利。

在文艺复兴文学里,小说《堂·吉诃德》与莎士比亚的戏剧一起是十九世纪古典现实主义的最直接的先驱。它无论在堂·吉诃德本人或桑丘的形象,在堂·安东尼奥·莫瑞诺、受人爱戴的强盗罗盖·吉那特的形象,以及

最奇异的总督的形象中都没有给自己定下直接描绘英雄人物的任务。要求在小说中直接表现理想，就如同堂·吉诃德对杜尔西内娅的幻想那样，是不切实际的。

然而，假如说《堂·吉诃德》中没有这样的理想的主人公，那么小说以整个情节发展、场面和议论的客观意义，传达出来的文艺复兴理想财富的丰沛性和说服力，丝毫不亚于诸如莱昂纳多·达·芬奇和拉斐尔所创作的绘画，也不亚于《罗密欧和朱丽叶》以及莎士比亚和洛佩·德·维加的喜剧。

但是与《堂·吉诃德》最接近的是《哈姆雷特》。文艺复兴晚期的两位最伟大的天才在同一时期的不同国家，彼此并不了解，却用几乎相同的语言提出了一个伟大的任务。时代显然已经难以完成这个任务，但却有权将它传给后代。堂·吉诃德用更加清晰的话语"校正错谬"(上卷第十九章，在原著中两人所用的动词甚至完全相同：to set right—enderezar)来对应哈姆雷特"修理关节"的比喻。哈姆雷特因自己的力量与这个任务不相称而感到害怕，堂·吉诃德则以疯子的大无畏热忱来对待力量与任务的不相称，但两人同声感叹，前者说生来是为了修复已经损坏的时代，后者说生在一个铁的时代却是为了恢复黄金时代(上卷第二十章)，也就是说，两人都在肯定文艺复兴的理想，并将实现这一理想的任务传递给后代人。

8. 洛佩·德·维加

文艺复兴时期西班牙最高的独创才能体现在塞万提斯的创作、洛佩·德·维加的戏剧和黄金世纪的民族戏剧演出中。在西班牙，晚期文艺复兴(1580—1620)和随后十七世纪文学时代的戏剧，相当程度上也是由伟大民族范围内所向披靡的"吉诃德传奇"推进的。在那个世纪里，世俗的和宗教的上层分子径直将国家带到了毁灭，也就在这个世纪，除了斋戒日、某些节日和服丧周以外，在整个西班牙的剧场里每天都活跃并确立起人文主义的世界模型。一个民族内有两个民族、一个文化内有两种文化的对抗，是历史上罕见的，因而非常值得注意。存在着两个西班牙，从历史前景的角度看，舞台上的西班牙，体现了人民的期盼和民族性格的全部完备性，为将来保留下所有这些东西，因而比正在灭亡的哈布斯堡强国和牢狱般的西班牙更真实。

西班牙普通民众、破落小贵族或遭受宗教裁判所镇压迫害和威胁的人文主义者，进入剧院就感到自由，他们不仅因剧情激动，而且剧场本身有助于维持他们的尊严和斗争。剧场与官方教会相对立。人文主义道德每天都在反对封建的和宗教的、保守的和虚伪的道德；人们盼望、喜欢遵从人文主

义道德的原则，力图按照洛佩和蒂尔索的要求生活，而不是听从罗耀拉、保罗四世和腓力二世的要求。

西班牙黄金世纪的戏剧积极地肯定了人文主义的生活方式，肯定了人文主义的主人公；它更多地使用喜剧而不是悲剧作武器。民族戏剧充满浓厚的抒情味。那些最伟大的戏剧家在本义上同时也是诗人。洛佩在五十岁以前显然没有意识到他是诗人兼剧作家，他的戏剧并不是为出版而写作的。他加工十四行诗、罗曼司、歌谣、长诗并在这些体裁中追求精湛的技巧。

当然，官方的西班牙一直压迫剧场。剧场里也存在着界限分明的等级——池座里是站着的人，单独的楼座供女宾使用，圈椅和包厢是贵族的专利；还有特殊的宫廷剧场。剧本被教会书报检查机关或审查、或歪曲、或禁止；演员和剧作家不断遭到布道文、各种书籍和小册子的攻击；在剧场活动家的意识里灌输他们的艺术有罪的思想，将皇家的西班牙及其教会的这样或那样的观念强加于他们。

尽管反动派因此也取得了一定的成果，但无法使剧场屈服于自己。因此腓力二世及其最卖力的反宗教改革活动家就主张彻底禁止戏剧演出，无论是世俗的还是宗教的。1598 年、1646 年和 1665 年，国王政府一百年内三度查禁剧场（还有一次 1672 年曾经准备查禁），但每一次都因国内局势失控而只好退让。

民族戏剧在意识形态的两权分立中仍然是不可战胜的，但剧作家的生活和创作条件由于这样的情势而饱受灾难，而最可怕的惩罚是完全现实的威胁。二十世纪的观众或作者在读到洛佩·德·维加的剧本时，应该记住正是洛佩不顾一切地实现了民族的文艺复兴戏剧在整个西班牙的胜利。

洛佩·费里克斯·德·维加·卡尔皮奥（1562—1635）出生于马德里的一个绣金工匠家庭，祖上是阿斯图里亚斯的山农，他们因前人参与收复失地运动而深感自豪，并不反对把自己归入小领主骑士。但洛佩没有贵族权利，人们也从来不在他的称呼中加上“堂”。据说洛佩早就表现出异乎寻常的诗歌才能，这种才能使他得以进入阿尔卡拉大学。入学后在二十二岁那一年洛佩·德·维加赶上参加进攻亚速尔群岛的军事冒险，此时他已经被塞万提斯在《伽拉苔亚》里称为著名诗人了。在八十年代初期，洛佩创作留传下来一部根据罗曼司《加尔西拉索的功勋和摩尔人塔尔费》改写的戏剧。洛佩从青年时代起就建立了与人文主义的戏剧名士派圈子的频繁接触，这个圈子与下层市民、剧场的“大众看客”有联系，在他们面前国王和教会也有所忌惮。洛佩的特点是接受民族历史经验，对世界持现实主义观

点，与人民的生活保持联系。这就是其信心和创作能量的源泉，但满腔热血的爱恋和冒险冲动也来源于此，这种冲动直到最后也没有因西班牙国家的反动发展进程，或者岁月的流逝，或者接受神职而得到平息。作为一个实例，考察洛佩轰轰烈烈一生中的几个月，可以判断他日常生活的波折，在这种波折中他以文学史上前所未有的速度从事创作。1588年新年洛佩·德·维加是在狱中度过的。1587年12月29日他在德·拉·克鲁斯剧场演出时被警察逮捕。马德里喜剧总导演X.维拉斯开兹将洛佩告上法庭，他的愤怒与其说出于诗人与他已出嫁的女儿埃伦娜·奥索里奥(洛佩诗中美丽的菲丽丝)的口角之争和关系决裂，不如说是因为失去了免费演出的全部剧目单。洛佩在辩护时否认自己的剧本有商业价值，表示自己只是个爱好写剧本的人。可是他对原告如此辛辣的挖苦，使得法庭来不及实施一月份的判决，二月份加重了惩罚：在新的判决里判处洛佩逐出王国两年，若违反则处以死刑(所幸的是由于西班牙的因循惯例，只是逐出了卡斯蒂利亚，而不是逐出整个西班牙)，附加逐出马德里八年，而不是原来的四年，并警告他如果违法则遣送充当划船苦力。而此时，已经释放等待驱逐的洛佩居然有本事拐走伊莎贝尔·德·乌尔维纳夫人(在他的诗中称为贝丽莎，这个名字在她死后几十年还未被洛佩遗忘)。女方亲属策划诉讼，其结果对洛佩意味着死刑，但恋人伊莎贝尔成功地说服了亲属，于是5月10日在被驱逐的新郎缺席的情况下，由洛佩的一个亲属作代表，在教堂与伊莎贝尔举行了婚礼。被驱逐者则最终离开卡斯蒂利亚(起初他藏匿在托莱多)并得以参与巴伦西亚的演剧活动，在那里他早就安排好与导演鲍列斯联系，但突然改变了计划。洛佩于5月29日作为倒霉的"无敌舰队"的成员，乘船舰"圣胡安号"从里萨波恩港出海。同行的兄弟死了，而洛佩则饱受所有的战斗和狂风巨浪，于12月回到卡迪斯，同时带回来的还有大型叙事诗《安赫利卡的美丽》。

洛佩的一生就这样度过。他的戏剧积极性先是表现在巴伦西亚，后来则是在塞维利亚和托莱多；在达官贵人的领地里担任秘书职务，这是因为虽然洛佩的一个喜剧可以获得五百列阿利，而"大自然的怪物"(塞万提斯这样称呼洛佩·德·维加)一个月可以写三个喜剧，可他的钱总是不够；此外，在对剧场进行轮番迫害的时期洛佩也需要寻求庇护。在第一个妻子去世(1593)后，对洛佩的判决被废除，因为X.维拉斯开兹表示了"宽恕"，他意识到多少有些失算，希望与会赚钱的剧作家攀亲。随后看来是有利可图的第二次婚姻(1598)，对象是肉商的女儿胡安娜·德·瓜尔多，这次婚姻带来的讥笑(其中包括来自贡戈拉的嘲笑)比嫁妆还多。洛佩对女演员米卡埃拉·德·露罕(洛佩的诗中称她为卡密拉·露辛达)的热恋也在这几

年，他时而生活在塞维利亚，时而生活在托莱多，因为密卡埃拉在那些地方演出。

洛佩·德·维加不仅是西班牙最伟大的剧作家，而且是著名的抒情诗和叙事诗人，同时还是一位散文家。他写过大约二十篇长诗。最初创作的长诗之一是《安赫利卡的美丽》（1588—1598）。洛佩在这首诗里与阿里奥斯托竞争，继续描绘安杰丽嘉和梅多罗的故事。在长诗《被征服的耶路撒冷》（1609）里洛佩又与托夸多·塔索相互呼应。长诗《马德里的伊西多尔》（1599）所涉及的题材在前人那里，以及在洛佩本人的戏剧里不止一次地得到开掘利用，该作品的描写对象是当时还未被教会尊为圣者，而在民间却已尊称他为“神圣的农人”的伊西多尔，他过去曾经耕耘过的地方后来发展成为马德里。洛佩感兴趣的正是主人公生活中能够揭示其身上所包含的普通人特点的那些方面。乡村生活、日常劳动、农人淳朴的快乐和忧虑的图景在长诗中与非官方的、质朴的对宗教的虔诚水乳交融。长诗表现了加西亚·洛尔卡提出的洛佩·德·维加善于将最稀奇古怪的传说“拟人化”的才能。洛佩在《安德洛墨达》、《费罗墨纳》[1]（1621）、《喀尔刻》（1624）及其他长诗中对古希腊罗马神话情节进行了开掘。古希腊罗马神话在他那里带上了个人色彩和文艺复兴的人文主义的解释。洛佩在《费罗墨纳》里与文学反对派争论。洛佩的两首长诗对伊丽莎白时代的英国进行了揭露。其中一首《龙之歌》（1598）实际上是诗体抨击作品，矛头直指英国的海盗行径。龙，暗喻英国航海家弗朗西斯·德雷克，他曾经是西班牙船只的大灾难。在另一首长诗《悲剧的加冕》（1627）里，诗人创作出一个为玛丽·斯图亚特辩护的版本。

洛佩直到生命结束前还在创作长诗。在一首篇幅不大的长诗《黄金世纪》（1635）里洛佩忧郁地将当代生活的阴暗前景与被人完全遗忘的“黄金世纪”的田园牧歌画面相对照。而此前不久在讽刺性滑稽长诗《公猫的战争》（1634）里用故意“嘲讽的”文体描绘了热恋中的公猫的叫春厮杀，诗人带着嘲讽的冷笑面对的正是那个时代的生活。

洛佩作为一个散文家的作用也不可小觑。他具有敏锐地、抒情地感受世界和大自然的惊人才能。他对抒情和抒情叙事诗歌的古老民间体裁，以及他的前辈引进的意大利和古希腊罗马诗歌艺术的各种形式（尤其是十四行诗）均深有研究。他发表了大约三千首十四行诗，还有牧歌、书信、哀诗。悲伤和冷嘲、狡黠的微笑和热情奋发的肯定，在伟大剧作家的抒情诗集里

---

① 疑即菲罗墨拉。——译注

奇异地相互交错。

洛佩·德·维加的散文体牧歌小说——出版于1598年的《阿卡迪亚》和后来《圣经》内容的牧歌作品《贝伦的牧人》(1612)——具有更多的传统性。《阿卡迪亚》是应小阿尔巴公爵的要求创作的，洛佩没有违反体裁规律，但就像塞万提斯一样，找到机会表达出对神学禁欲主义道德的不满、对宫廷贵族习俗的批判，以及对人类社会中公正与和平的"黄金世纪"的向往。小说《贝伦的牧人》中田园牧歌般的闲适构成耶稣基督诞生故事的背景，宗教裁判所对其进行了严格审查，迫使作者从原稿中删除了许多内容。

1594年至1604年是剧作家洛佩·德·维加创作生涯的第一阶段。洛佩的大量剧本，从《舞蹈教师》(1594)和《巴伦西亚的寡妇》(约1599年)，到《克利斯托弗·哥伦布发现的新大陆》(约1603年)就属于这个时期。在发表于1604年的长篇小说《到祖国去朝圣的人》里，洛佩已经提到了自己写的二百十九部喜剧。在这个时期，洛佩·德·维加和他一派的剧作家巩固和确立了民族戏剧。

尽管有来自反动势力方面的威胁，在1600年代初仍然展开了一场各派别代表人物之间，甚至洛佩和塞万提斯之间的争论；他们之间爆发了戏剧发展道路的争论，争论于1610年代因塞万提斯的节制和爱好和平而停止了。

375·



洛佩·德·维加肖像 帕切科
马德里 普拉多博物馆

从1605年起到去世，洛佩一直担任德·塞萨公爵的秘书；洛佩与这个相当放纵，但幸好不算伪善傲慢而且慷慨大方的大人物建立了友谊。1610年，洛佩终于搬迁到重新成为首都的马德里。

1605年至1613年可以认为是洛佩戏剧创作的第二个阶段。诚然，可以准确判定日期的只有一部反对反宗教改革运动的"俄罗斯"戏剧，剧名叫《莫斯科大公的新事业》，描写了冒名者德米特里；歌颂殖民地各族人民热爱自由精神的剧本《特内里费岛的古安奇人》大约属于这个时期；

不久洛佩创作了著名的革命历史剧《贝里瓦涅斯和奥卡尼亚统领》(约1610年)、《羊泉村》(约1613年);属于这个时期的还有最具宗教哲理的剧本之一的《真理的表演》(1608)和十分出名的喜剧《贝丽莎的奇思妙想》(约1608年)、《干草上的狗》(约1613年)以及为女演员赫罗尼玛·德·布尔戈斯(洛佩的诗中称她为赫拉尔达)创作的喜剧《傻大姐》(1613)。

长诗《喜剧创作的新指南》也完成于这个时期,它半开玩笑地阐述了创作民族戏剧的作者的美学——当这些诗人需要创作喜剧的时候,他们遵循人民趣味并"无视文人法则"。

不管洛佩怎样受到全体人民的承认,也不管他有多么坚毅顽强,可是他也曾考虑过自己的作品与宗教的相容性问题。无论当时西班牙进步的知识分子怎样对天主教信仰进行重新理解,宗教信仰还是束缚了他们的内心自由。对此还应当补充一点,知识界的联合在当时的西班牙只能以宗教团体的形式存在。想捍卫自己的利益并在宗教裁判所面前保证相对安全,要么是得到公认的"宗教裁判所亲信"(即没有嫌疑)的荣誉称号,就像1609年洛佩获得的那样(显然是由于德·塞萨公爵的请托);要么是获得神职;要么是加入僧团,从而有权在名字前面冠以"弗拉伊"("师兄弟")。洛佩在五十到七十岁之间,经历了炼狱的所有这几个层级。宗教称号作为一种护身符始终出现在洛佩作品的书名上。诚然,洛佩刚刚得到使徒宫的一个清闲而高薪的职务,就立刻从1617年起撤下了书名里的"宗教裁判所亲信"的字样(《洛佩·德·维加喜剧集第九卷》),虽然在1620至1621年间的个别情况下他不得不重新提及这个称号。

洛佩创作了当时每一个西班牙剧作家都必定要写的宗教剧,这不仅出于责任。他还创作了感情充沛的宗教诗歌,其中表达了他心中涌动的斗争情绪。1625年洛佩在一本书里对伊拉斯谟作了并非善意的批评。在洛佩的宗教性作品里可以举出已经提到过的关于玛丽·斯图亚特的长诗《悲剧的加冕》。诗人刚刚在具有民主精神的喜剧《带水罐的姑娘》和戏剧《至死不渝》中吐露心曲,就把长诗《悲剧的加冕》献给了有点古怪的教皇乌尔班八世。这位教皇写过拉丁文长诗,支持黎塞留,而不是哈布斯堡王朝。《悲剧的加冕》很符合乌尔班八世的胃口,教皇试图借玛丽·斯图亚特来恢复天主教精神,而洛佩则获得了神学博士的头衔和约翰僧会的十字勋章,这 ·376 使得诗人能够被称作"师兄弟"并使他处于相对独立于西班牙政权的地位。

洛佩的第三个创作阶段大约始于1614年前夕,此时反省和怀疑同样贯穿在他的某些非宗教的戏剧里。然而,旨在反对洛佩和剧场的神学论战文学的潮流表明,在这些年里民族戏剧一直在反抗教会。就在这段深化宗教思考的时间里,洛佩以作品表达了自觉远离官方教会意识形态的态度。与

此同时，洛佩作品的文艺复兴气息，由于勇敢的理性精神而显得格外分明，这种精神自十七世纪起加剧了进步文学和封建的国家观念之间的冲突。

而洛佩的个人生活仿佛也受到命运的嘲弄。他恰恰在第二个妻子死后的 1614 年接受了神职的时候，却对玛尔塔·德·涅瓦莱斯（他的诗中称之为玛尔西娅·莱昂纳尔达，或称阿玛丽莲斯）表现了全身心的热恋。这次恋情伴随着沉痛的感受；几年以后，玛尔塔患了重病，后来双目失明。“与上帝对抗的爱情是不幸的”，洛佩这样写道，但没有否定自己的感情。

1613 至 1614 年，洛佩意识到（部分原因也许是对铲除剧场的教会活动分子的狂暴行为的反应）自己戏剧作品的价值和长效性。他开始关注文本的完整性，委托朋友出版喜剧，或者自己为出版作准备。1614 年第一次出版的经诗人同意的《洛佩·德·维加喜剧第四卷》，上面有一个说明，喜剧是“按原本”，而不是“按野蛮歪曲后的副本”印刷的。在序言里承认原先“作者从来没有预计要将它们付印”。这种奋激也贯穿在《洛佩·德·维加喜剧第九卷》（1617）里，而在《洛佩·德·维加喜剧第十五卷》（1621）里诗人抱怨说，“他在做能够做的，但能够做的很少：因为另外的做法不可能把喜剧改得像他所希望的那样，而恢复喜剧的原始形式是不可能的……”

这位诗人剧作家意识到自己的尊严，也意识到他在印刷时有权准确再现剧本文本，这种意识为剧作家们找回了索福克勒斯或阿里斯托芬的真正公民觉悟，并孕育了卡尔德隆和高乃依一类的诗人剧作家，他们善于在社会层面上与统治者的权威相抗衡。在洛佩那里，保护戏剧免遭标准规则之害具有保护天才人物创作自由的性质，而现在戏剧正在成为与高雅诗歌平起平坐的艺术。在《洛佩·德·维加喜剧第十七卷》（1621）的对话体序言中，交谈者之一是“西班牙戏剧”，它对另一个外国交谈者说：“戏剧艺术和诗歌，这都是诗歌公爵们的发明，而伟大的天才是不服从指令的……”

关于戏剧的意义和诗人—剧作家的观念得到提升和更新，这体现在《洛佩·德·维加喜剧第二十卷》（1625）的《同意付印》一文中，此文为洛佩的弟子，胡安·佩雷斯·德·蒙塔尔邦所写，但显然获得了老师的首肯，其中说：“读过这些喜剧的人，会发现这里有道德和政治哲理，有各种各样的思想、讽刺话和格言。雅典人认为这样的诗歌是再现自己的习俗的镜子，他们认识到它的有效价值，而如今在西班牙，戏剧已经更加完善和美妙……这些喜剧的出版将给我国带来无与伦比的光荣并使其他国家感到惊奇……”

可以算作洛佩第三个阶段的作品有戏剧《最好的法官是国王》（1620—1623）、《回归的巴西》（1625），以及流传至今的戏剧改编本（显然出自导演克拉拉蒙特之手）《塞维利亚之星》（1623?）、《国王堂·佩德罗在马德里》

(1618年?;1626年改编;不排除是蒂尔索·德·莫利纳所作或参与创作),喜剧《不知道对象的恋爱》(约1622年)、《带水罐的姑娘》(1627?)、《做情人的女奴隶》(1626?)、《没有钱就不出名》(1623年前,看来也经过克拉拉蒙特改编),一些有幽灵出没的故事的喜剧,如《马尔基兹·德·拉斯·纳瓦斯》(1624)。

诗人晚年因一连串悲伤事件而变得郁郁寡欢:玛尔塔·德·涅瓦莱斯于1632年病故,儿子费利斯于1634年去世,而随着女儿马赛拉的出家,另一个最小并最受宠爱的女儿安东尼·克拉拉也跟人私奔,做了一个显赫贵族的情人,地位屈辱。洛佩对此无能为力:对方是高级贵族,而拐骗行为至少是得到了国王的默许,他要报复热爱自由的诗人。

洛佩的痛苦不仅来自贪婪地等待着诗人死去的反宗教改革运动神学家的歇斯底里的攻击,不仅来自国王和贵族的卑鄙行径,还来自于他感到新的文学时代正在临近,尽管洛佩已深得观众的崇敬。洛佩的最后一些剧本表达了对文艺复兴理想的确信,有时也包含着与巴洛克戏剧的争论(《并非报复的惩罚》,1631);《堂·尼娅·勃朗卡的手套》,十七世纪三十年代;《贝丽莎的功勋》,1634年)。洛佩的去世是民族的悲哀。马德里全体居民都来与"大自然的怪物"告别,只有国王腓力四世不愿参加为诗人举行的全民族送葬仪式。

洛佩·德·维加显然是所有时代的诗歌天才中著述最丰的一位。除了上面已经讲过的非戏剧作品(它们编为篇幅宏大的第二十一卷)外,洛佩还创作了无法准确计算数目的戏剧,按照诗人自己的意见,数目达到一千五百部,而据蒙塔尔邦确认,则达到一千八百部。无论如何,已知篇名的有七百二十六部戏剧和四十七部街头宗教剧,洛佩大约有四百七十部戏剧的文本保存至今。

洛佩在最后作品之一《给克劳狄奥的牧歌》里讲到自己的一千五百部剧本,并承认"其中有一百多部在二十四小时内从诗歌文本变成了舞台演出……"在分析洛佩戏剧时不应该忘记这种罕见的速度。洛佩式民族戏剧的紧张性不仅表现于剧情的紧张,而且也表现于与观众进行的急切交流,这种交流就像当代生活里小品文作家或电台评论员与读者或听众的交流,但更加生动,因为洛佩可以每天在剧场里看到反应。

很难将洛佩的戏剧按照体裁或范畴分类。宗教戏剧的划分比较简单——街头宗教剧和所谓的圣徒喜剧,虽然在洛佩那里这些圣徒喜剧往往与世俗喜剧很相似。

幕间剧在洛佩那里没有成为严格意义上的独立体裁。它们曾经是插曲,最初准备用作某场戏剧幕间休息时的表演,后来这种联系渐渐被人淡

忘，它们脱离喜剧而单独出版（并可供演出），这才获得了独立的性质。

洛佩有时将自己的剧本确定为悲喜剧或悲剧，然而在西班牙戏剧中没有坚持古典的体裁分类，洛佩及其同时代人不加区别地称呼所有的世俗戏剧为“喜剧”。

可以有条件地确定洛佩和他同时代人的某些种类的世俗戏剧。首先是本意上的喜剧，主要是爱情喜剧，以“袍剑剧”著称于世。这个名称很容易归结为戏剧所使用的道具，戏剧无需特殊布景和服装，最常见的剧情发生在洛佩同时代的环境里。然而这个称呼的流行还因为它能引起关于这些戏剧的紧张多变、决斗和扮装的联想，以及与此类喜剧特有的文艺复兴时期的西班牙风味有关的联想。

定义本来意义上的其他种类的喜剧——牧歌喜剧、神话喜剧、短篇故事喜剧——是要冒主观之险的，比如《马尔基兹·德·拉斯·纳瓦斯》，显然是关于具体事件，虽然也是幻想事件的戏剧化的故事，即短篇故事式的喜剧。

洛佩同时代的年轻人，特别是后来几十年的导演们，尤其看重一种叫“剧场喜剧”的特殊体裁，这是用于演出的戏剧，运用机关装置，出现天使、圣徒、魔鬼。洛佩挺身而出，反对这种从二十年代起，特别是在邀请了意大利大师以后，特别在宫廷剧场里越来越强化的趋势。围绕宫廷形成了名为“王室节庆”的一类特殊的戏剧表演，这种带音乐、芭蕾的供演出的喜剧，部分地起到了歌剧在意大利和法国所起的作用。

有时，按照表面特征来看，有国王和历史人物的喜剧也属于“剧场喜剧”，但实际上历史剧（“历史喜剧”）属于洛佩世俗戏剧的第二个极其重要的戏剧范畴。这首先是来自西班牙历史的戏剧，是在民间传说和罗曼司基础上发展起来的戏剧。任何时候，在任何一个国家里，戏剧都没有像洛佩和他的后继者那样，在如此深度和如此广度上放大和复活了本国的历史。洛佩最伟大的问题剧，如《羊泉村》，就属于历史剧范畴。在他的历史剧中间，匈牙利、波兰、俄罗斯、捷克、阿尔巴尼亚，以及古希腊罗马题材的非西班牙题材戏剧占有重要的地位。在例如《莫斯科大公的新事业》这样的剧本中，剧作家得以最自由地摆脱宗教裁判所和世俗政权的监督，最充分地表现出洛佩的宗教宽容和人文主义社会理想。与这样的剧本相似的还有描写发现和占领的历史剧，这些剧本从理想的角度表现了各族人民对西班牙的反抗。

洛佩及其周围的剧作家的一部分喜剧尽管初看仿佛是肤浅的阴谋剧，

378 ·

但在评论这些喜剧时无论如何不应该忽略主要的东西——它们与反宗教改革运动强加的整个思想体系绝对水火不相容。正是围绕这些喜剧，在十六世纪末和十七世纪的西班牙展开了非常激烈的意识形态交锋。每一部这样

的喜剧，其中包括早期戏谑质朴的作品如《舞蹈教师》都根据一个前提，即文艺复兴时期生气勃勃的人是自然和真实的，从而谴责反宗教改革运动的方案是虚伪的、必然失败的，且是理应受到嘲笑的。腓力二世临终前于1598年5月2日发布的剧场禁令、无数布道文、书籍、法令和完全禁止剧场的法令草案，都说明了世界观方面的这种对立。

假如注意洛佩的一部早期喜剧《巴伦西亚的寡妇》，则可能觉得这似乎只是剧情进展快速和快活的阴谋喜剧，剧中人的"功能"作用远远大于个性化：莱昂纳达，是个在爱情方面勇敢而机敏的女子，但容易盲目吃醋；卡米罗，是个没有进取心但很热情的恋人，虽然在情感方面不大靠得住，等等。

然而就拿"剧情进展快速和快活的"喜剧这个定义来说，也如同对莱昂纳达的最一般描述那样，属于文艺复兴的形象性范畴。喜剧实际上是严肃的，而它的剧中人是个性化的。在喜剧的开头，观众发现年轻的寡妇莱昂纳达深陷于虔诚的宗教信仰，笃信教会对妇女再嫁的谴责，根本不考虑尘世幸福。第一场完全是虔诚的宗教说教。莱昂纳达在教堂里看见卡米罗以后，就不再笃信上帝。这种与上帝的分离是自然和真实的，然而将她天性中的那种真相展示出来不仅对于假仁假义，而且对于信仰的基础都是致命的。

最初的几场也无论如何难以与当时的教会道德相容。恰恰是这几场为揭示莱昂纳达身上由新时代所催生的意志和有点自信利己的性格做好了铺垫。她在宗教虔信中表露出来的那种活力，现在被她以十倍的能量在天然的情感中表现出来。那些激情和结合着自信的利己精神的才干，在莱昂纳达对装扮成书贩和版画商遛进她家里的追求者们的非常出色的机智挖苦以及把他们赶出家门的场景中表现得淋漓尽致。那种品质也几乎毁了莱昂纳达，她为了考验心爱的人，不加修饰地来见他，结果她嫉妒得发狂。她嫉妒的是她自己，因为卡米罗既醉心于她，也醉心于作为隐身人的她。

洛佩后来把喜剧献给了玛尔塔·德·涅瓦莱斯，他用仇视反动势力的概念来定义喜剧中具有文艺复兴精神的女主角和他的玛尔塔的主要品质："表现于性格独立的信仰自由"。

可以理解，为什么这样的喜剧会如此容易地进入洛佩最具才能的作品的行列，从而得以在十九至二十世纪的俄罗斯和苏联戏剧舞台上胜利演出。这种成功始于1876年叶尔莫洛娃在小剧院参与戏剧《羊泉村》的演出。在某种程度上苏联剧院的历史滥觞于1919年马尔贾诺夫(康·马尔贾尼什维利)在基辅导演、尤列涅娃扮演劳伦西娅的《羊泉村》。

著名西班牙学学者 Л. 泼凡德利和卡尔·浮士勒提出的关于洛佩喜剧的程式化和喜剧角色的某种同型性，经过将早期喜剧与后来具有可比性的

情节情景作比较，比如将《巴伦西亚的寡妇》与《带水罐的姑娘》作比较，最终烟消云散。不仅试图争夺爱情的显贵寡妇堂·尼娅·阿娜，而且最初调皮任性的堂·尼娅·玛利娅，在这里或多或少都可以使人想起莱昂纳达。像莱昂纳达一样，堂·尼娅·玛利娅确信妇女充分的独立自主精神："假如说，服从就是结婚，/那么，我决不服从。"

然而，《带水罐的姑娘》是一部短篇故事喜剧，其中有许多重大事件，它的女主人公不仅要面对这些事件，而且这些事件极大地改变和滋养了她的性格。最初是高傲的贵族小姐，她从第二场起就已经遇到了家庭惨事，她的老父亲被她抛弃的一个崇拜者掌嘴侮辱。玛利娅自愿担负起并不要求一个女子承担的复仇责任。她打死了侮辱他父亲的人，完成了使命，在某种意义上这个功劳超过了熙德年轻时做的第一件事，而且像在熙德那里一样此事的发展超出了个人范围：玛利娅是西班牙荣誉感的具体体现。

对玛利娅而言，生活不受法律保护是比惩罚侮辱者更严重的考验，这不仅因为生活使她沦为仆人、担水女的境地，而且也因为在家庭外、"在人间"的生活将她带到了出身贵族社会的姑娘的生活环境之外。玛利娅尝尽了新379·处境的全部苦头：她不得不伺候粗鲁的家伙，完成繁重的劳动，忍受显贵的情敌的嘲弄，提防各种各样的纠缠，而所有这一切都无望结束而回到正常的生活。但就在这里出现了文艺复兴时期惯有的关于民间对主人公的教养具有良好作用的思想，这种思想成为《亨利四世》或《莫斯科大公的新事业》的感人之处。从这个思想的角度看，显贵出身的堂·尼娅·阿娜在"带水罐的姑娘"玛利娅面前黯然失色；从西班牙的观点看，女主人公玛利娅完成的是社会功劳，而她是个进过民间生活学校的劳动者。洛佩喜剧中的民主思想主张源自各种现实的以及有时是戏剧的条件。潜在的悲剧性顶点险些来临的时候，不倦的精力使她赢得了对堂·尼娅·阿娜的道德胜利；堂·胡安抛弃了等级偏见，向这个担水女求婚。正当这个关头，她被下令作为女巫逮捕并处死。堂·胡安的利剑甚至查明的贵族身份都不足以保证圆满的结局，贵族身份不能抹去姑娘脱离家庭的"污点"。玛利娅的功劳还需要得到社会的承认，那就是受到舆论赞扬和国王的表彰。在这里喜剧与社会剧合二为一。洛佩以深切的真实感表明，文艺复兴时期的西班牙妇女，在坚守自己的立场时已经很少属于某种人文主义的解放了，而是必须拿起武器进行直接的斗争（试比较写于1608年左右的《贝丽莎的奇思妙想》和1634年的《贝丽莎的功勋》）。

然而女性拿起武器在现实生活中还是比在舞台上来得困难。在十七世纪，悲剧性的情景出现了，将它们再现出来时用巴洛克或古典主义手段比用文艺复兴艺术手段显得更加自然。

但是在转到论述洛佩与巴洛克倾向对立的最后作品，或者转到论述巴洛克戏剧（下一卷将对此作深入考察）之前，需要关注洛佩最伟大的作品：历史剧《羊泉村》。黄金世纪的许多戏剧里都含有人民革命的思想，然而在《羊泉村》里这种思想表现得如此强烈，使得该剧在1936至1939年间的国内战争时期和它首次演出时一样轰动，成为西班牙民族热爱自由的象征。

1476年，在羊泉村发生了骚乱，在此期间农民打死了压迫他们的人——卡拉特拉瓦骑士团队长费尔南·戈麦斯·德·古斯曼，骚乱之所以意义重大不仅在于它是道德上正义和所向无敌的人民起义。农民的实际胜利在于他们成功地铲除了他们与国王之间自古以来的封建环节。洛佩不仅将人民起义理想化，而且也将起义作为国家最好的可能的道路而加以理想化。这些希望在以查理五世为首的反动势力于1521年打败比良拉尔领导的公社战争之日彻底破灭。因此，洛佩的这部戏剧旨在反对后比良拉尔时期的整个哈布斯堡王朝的君主体制，即反对他当时的君主体制。洛佩深刻的历史现实主义也表现为他甚至没有将著名的“天主教国王”斐迪南和伊莎贝拉的早期阶段活动理想化，尽管他们统一了西班牙。在洛佩那里显示了斐迪南在受到亲专制主义运动的影响以后，如何终于站到自己的敌人、封建领主一边，反对人民并命令折磨全体村民，包括儿童。村民们保持了英雄主义的团结一致和坚忍不拔，在不断遭到拷问的情况下一直坚称是全村人杀死了队长，从而使伊莎贝拉明白追究已经没有意义。洛佩根据民间传说，把斐迪南写得不如伊莎贝拉。斐迪南把起义看作是“严重的罪行”，却也不得不“迫使”自己对起义进行赦免。将进行斗争的民众的团结一致和坚忍不拔诗意化，一方面成为该剧的最重要特点，另一方面则使它与《努曼西亚之围》和塞万提斯的思想非常相似。

对人民中间个别人物的歌颂完全符合对全体人民的歌颂，而且也不仅符合他们的勇敢精神和自豪感，还符合他们那种伟大的情感和理智的力量，这是支持西班牙文艺复兴运动的力量。而诸如农民关于爱情的本质的争论这样的场面，对于了解黄金时代的西班牙，几乎和桑丘获得省长职位的情节同样重要。

劳伦西娅的形象是自索福克勒斯的安提戈涅以来最光辉的女英雄的舞台形象。戏剧中心思想的顶点恰恰在于女性形象，独特的文艺复兴特点和深刻的反对反宗教改革运动的特点就是这样的，它使洛佩的这部戏剧不仅在直接的政治意义上，而且在时代的整个道德—哲学运动的广义方面，成为人民革命的戏剧。

洛佩的创作道路以几部绝妙的作品而告结束。它们是悲剧《并非报复的惩罚》（1631）和喜剧《贝丽莎的功勋》（1634），它们的完成似乎表明文艺

复兴的高潮在西班牙尚未过去。人文主义的这一光荣结局并不说明洛佩在
380·七十岁时已经“落后”于时代。洛佩最后一些作品中表现出来的勇气，一方面源自国内继续存在的道德—文化双重政权并立局面，另一方面则由于走在时代的前面——洛佩坚信人文主义遗产对未来时代的意义。

从十九世纪起确定下来的剧名译文“惩罚不是报复”把该悲剧归入“荣誉剧”，并将其“浪漫化”，暗示了一个不正确的思想，似乎洛佩以某种热情赞许公爵对他儿子的惩治（说什么惩罚不是报复）。事实上在洛佩那里，标题（字面意义为“并非报复的惩罚”）首先意味着“惩罚没有张扬”，即在合乎国家利益的借口下并为了隐瞒自己的“耻辱”而实行的秘密杀害；其次才是指出，杀害是国君在没有感情的冲动和强烈渴望报复的情况下完成的。剧作家对君主此类行为规律性的描绘绝不能等同于对他们的称赞。相反，悲剧的重点在于谴责引起类似血腥“规律性”的情景。

《并非报复的惩罚》在伟大的文艺复兴悲剧中间是罕有的一部情景剧。该剧没有明显的凶手，悲剧性首先源于普遍情景；诗人因而谴责的是总体上的现存制度。不能排除，正是这一点，而不只是国王杀死爱上了年轻继母的儿子这种亲属关系的情节，以及腓力二世“清除”堂·卡洛斯的故事导致戏剧在演出第一场之后遭禁。悲剧的情景结构意味着洛佩在十六世纪九十年代克服了古典主义化的戏剧倾向，如今转而青睐旧的塞万提斯剧本的一个原则。同时必须指出，没有明显反面主人公的悲剧是法国古典主义的特点（如高乃依的《贺拉斯》或拉辛的《伊菲革涅亚》）。

《并非报复的惩罚》是洛佩的非西班牙题材的历史剧之一，而且同《莫斯科大公的新事业》或《奥东的帝国》一样，在积极干预西班牙社会生活的同时，也深入到所描写的国家的历史环境之中。洛佩借鉴了贝尔福莱根据班戴洛的短篇小说（1554）改作的中篇小说（1589）的西班牙文意译本（1603）。原小说再现了十五世纪二十年代在尼科洛三世戴斯特的宫廷里发生的事件。戏剧里表现了十五至十六世纪费拉拉公国的生活特征。费拉拉公爵毕竟比西班牙国王“更好”。他没有被当道的宠幸包围蒙蔽，起初还反感假仁假义，他对儿子的态度也没有仅仅服从王朝利己主义的盘算。公爵因行为放荡而招致人民的谴责，然而在戏剧中显示他思考的是如何使自己的决定适应人民的意见。当然，假如要寻找悲剧的祸首，那就是公爵。他把年轻妻子看作“花瓶”，对年轻妻子的冷淡为悲剧制造了前提（洛佩对此解释得相当详细）。最后，当公爵了解到妻子对他前妻的儿子生出恋情之后，虽然有所自省，但采取了终极的解决方法，秘密地处死了两个相爱者。

公爵是事件悲剧进程的主要肇事者，但悲剧仍然是情景悲剧，因为公爵是遵循统治者的常规，按照等级君主制度的道德规范行事的。期望公爵做

出别的决定等于在他那里寻找莎士比亚笔下的普罗斯帕罗的罕见智慧。罪行由公爵和统治阶级的整个道德—法律体系承担。

这部悲剧的一个突出特点是其中的道德是与宗教分开的。洛佩就像在与卡尔德隆的戏剧《人生是梦》中的思想进行争论，他可能根据手稿了解到该剧。虽然卡尔德隆本人在剧中追随洛佩《莫斯科大公的新事业》的人文主义宗教自由思想，回避天主教与东正教的对立，但卡尔德隆的这部戏剧毕竟是超验的，它的剧情或多或少地与彼岸性有关。相反，洛佩的悲剧情节，以当时西班牙戏剧中可能发生的程度，在“没有上帝”的情况下发展。上苍惩戒的思想，按照时代的理解在这样的戏剧里似乎应该占统治地位，然而却被排挤出前台。宗教主题甚至比班戴洛还稀薄。在班戴洛的短篇小说里，到最后只有年轻的继母还忠于自己的感情，拒绝在临刑前忏悔，而公爵之子（他在班戴洛那里也是主要的正面主人公）则感到懊悔并带着宗教虔诚赴死。洛佩的戏剧里没有与此相似的东西，甚至父亲，俨然是“在惩罚，但不是在报复”，并不关心拯救儿子的灵魂，剥夺了他的忏悔，按照当时的理解，恶毒地使儿子费德里科陷于万劫不复的痛苦。

在文艺复兴时期的西班牙戏剧里费德里科是与哈姆雷特最相似的主人公。费德里科几乎和哈姆雷特同样头脑清醒，他意识到自己与世界的纷争，意识到纷争笼罩着整个世界，意识到让这种纷争和解的想法即使在上帝那里也不能实现。文艺复兴末期的人们在某个方面还往往表现得比巴洛克主人公更加惊慌失措，他们想找到信仰的方向。费德里科与哈姆雷特的命运区别在于，哈姆雷特的内心冲突与意识到不可能改善世界有联系，世界是无视他的存在而陷入纷争的，而费德里科在这种情况下也与莎士比亚的马克·安东尼相似，是一个自己准备在敌意和不公的世界里自我牺牲的人。

费德里科被派去请父亲的未婚妻（合法继承人的诞生将断送他的权利）；在路上他救起了落水的卡桑德拉，但并不知道她就是自己的后母。在这种情景里两位年轻人之间产生了最天然的情感，彼此还不知道这种情感是注定不幸的。两个年轻人显然是天造地设的一对；周围的人们比他们自己更早地意识到了这一点。费德里科，像悲剧所嘲讽的那样，天真地欢欣鼓舞，年轻的后母对他的一片真心，仿佛使他获得了新生。主人公开始猜测到自己情感的性质，但身不由己地亲身参与准备了毁灭性的婚姻。“人生是梦”，费德里科抱怨说，他在这句话里放进了将自己的感情与热病般的噩梦所作的完全世俗的真实的对比。费德里科不愿有一天自己的情感会奔涌而出，他再次套用（或者说再次预告）卡尔德隆的诗句，拒绝承认自己有罪；须知头脑里的想法并不服从理智的指挥。

费德里科比卡尔德隆的主人公们更具悲剧性，因为后者坚信，意志对行为的支配可以保证合乎教规，而不管想法如何。洛佩不理解巴洛克和古典主义关于意识分裂而有始终一贯的正面行为的伟大幻想，而将其看作是一种谬误。巴洛克和古典主义的幻想具有自己英雄主义的一面，有时会激发英雄气概，但总的来说仍然是幻想。

在洛佩的悲剧的第二幕开头费德里科就已明白自己的唯一出路是死亡，因为他的痛苦“超出了可以忍受的极限”。但他必须走完给他准备好的难堪和罪孽的道路。费德里科的独白“生存而没有自己、没有你们、没有上帝”，与哈姆雷特的独白“生存还是毁灭”同声相应，提出了无法生存的问题并确定了“毁灭”的定义。洛佩的天才也表现在以宏伟的气魄描绘费德里科的精神的伟大、理性、善于严酷的自我分析和坚忍不拔精神，也表现在以无愧于塞万提斯和莎士比亚的清醒表明，个人的所有这些品质都不足以替摇摇欲坠的时代“把关节复位”。与“哈姆雷特的兄弟”、费德里科的划时代悲剧相比，卡桑德拉的悲伤故事只能退居二线，而公爵的更加琐碎的感受就当然不必说了。费德里科在随后几场戏里仍然处于哈姆雷特的高度上，那时候甚至在接到父亲和国王的命令时，他也不打算盲目杀死被捆绑的披斗篷的人。费德里科最后说，他终究抗令并认出了被打死的卡桑德拉的面目，这番话可以说明十七世纪文艺复兴运动的刨根问底精神的遗嘱是怎样与官方的“明智”和僵死的蛊惑宣传针锋相对的，尽管对方引用神的话语；这虚伪的神言出自一个杀死自己儿子的大人物之口，而此人正站在第九层地狱的门槛上。洛佩以如下的话结束这场悲剧：“但愿曾经使意大利害怕的行为成为今日西班牙的教训。”

最后的悲剧和喜剧体裁的作品都非同凡响、各有所长。《贝丽莎的功勋》仿佛综合了洛佩所有喜剧的快乐任性。最后一部喜剧中的贝丽莎集中体现了迫害文艺复兴戏剧的教会所憎恨的一切。她的勾人魂魄的轻佻一变而为满腔热情，是热情洋溢的她，一个太太，而不是二度蒙她救命的心上人，表现了积极的姿态。贝丽莎发现她尚不相识的贵族处于力量悬殊的战斗中，就跳出轿式马车，从一个男子手中夺下利剑，跑去相助；第二次，贝丽莎预见到危险，便带上女仆，乔装男子，拿起了手枪。贝丽莎以女性的妩媚显摆自己的非女性的勇气，夸口说自己的行为“既英明又冒失”。在贝丽莎的推动下，情节经过解释、误会、夜间窗下和贵夫人家里的口角，快乐而又令人震惊地一直向前发展。仆人泰罗在喜剧中说了美女们的千姿百态，他的这番话毫不逊色于莫扎特的莱波列洛的宣叙调歌词：“……而西班牙女人，有一千零三种”。

在这个时期，上苍惩戒的思想已经笼罩了社会意识，它被十七世纪的种

种观念以自己的方式重新现实化，这些观念把对道德功勋或罪行的报复转移到非物质领域，洛佩，一个孤独的老人，离临终抹油仪式已经不远，在担任神职的第二十年，仍然调皮地显示贝丽莎如何因自己戏谑的媚态而受到上苍用紧紧束缚她意志的深爱来“惩罚”她。

根据洛佩最后创作时期的作品与现实的关系的观点，并将这些作品放在与十七世纪文学时代的戏剧发展的对比中进行考察，可以得出若干意想不到的结论。晚期文艺复兴的悲剧比带有超感觉或纯理性主义性质及主人公内心的胜利前景的巴洛克和古典主义悲剧更加“悲惨”；至于喜剧——它比巴洛克和古典主义喜剧更崇高，更富于空想色彩，因为它依靠对文艺复兴运动成果的根深蒂固性的信念，可以在某种程度上超脱当前的现实，并展望于更遥远的未来。在晚期文艺复兴的作品里，在莎士比亚和洛佩最后的作品里，在蒂尔索的《塞维利亚的嘲弄者》这类作品里，的确有区别于巴洛克和古典主义文学的特点。晚期文艺复兴的戏剧所具有的二重性，并不少于十七世纪主要流派的戏剧，然而，对这种分裂的克服不是通过先验的或纯理性主义的途径，而是通过经验或唯物主义的途径，后者在十七世纪培育了自由思想派的文学路线，它们的全部意义要到十八世纪和十九世纪才开始得以阐明。 ·382

晚期文艺复兴戏剧可以说明洛佩创作的演变，然而洛佩首先是作为西班牙文艺复兴繁荣阶段的表现者，与塞万提斯并列进入世界文化史，而在世界文学史方面，又和莎士比亚一样，是文艺复兴思想得到最完美舞台体现的两种民族戏剧之一的创造者。

9. 洛佩·德·维加流派的剧作家

洛佩时期在西班牙民族戏剧中发生并导致文艺复兴原则胜利的变革，在塞万提斯一代的剧作家——洛佩同时代人中参与这一变革的年长者，与洛佩同时代的年轻人之间，划出了相当鲜明的界限。后者的才华尽管各具特色，却也受到洛佩戏剧体系的巨大影响，因此在某种意义上成为洛佩一派的剧作家。当然，与此同时他们也开辟了自己的新道路：阿拉尔孔，独特地倾向于古典主义；米腊·德·阿梅斯瓜、路易斯·贝莱斯·德·格瓦拉，以及蒂尔索·德·莫利纳的某些风格主义喜剧部分地表现了晚期文艺复兴的问题，部分地为巴洛克做了准备，尽管西班牙戏剧中向巴洛克的决定性转变与属于另一个发展阶段和另一代人的剧作家卡尔德隆有关。洛佩流派的剧作家，直到蒂尔索·德·莫利纳，都以革新者的面目出现，然而却赶不上“大自然的怪物”洛佩的迅速进展步伐，经常在风格和结构方面比洛佩本

人更加古旧。

西班牙学术界认为属于洛佩一派的有纪廉·德·卡斯特罗、安东尼奥·米腊·德·阿梅斯瓜、路易斯·贝莱斯·德·格瓦拉、蒂尔索·德·莫利纳、胡安·路易斯·德·阿拉尔孔、迪亚戈·西梅内斯·德·恩西索、路易斯·贝利蒙特·贝尔姆德斯、费利佩·戈迪内斯，以及卡尔德隆一辈作家中的胡安·佩雷斯·德·蒙塔尔邦，此外，属于洛佩派的还有许多名气较小的戏剧家，如导演和"修补剧本"的安德列斯·德·克拉拉蒙特，他改编过《塞维利亚之星》、《国王堂·佩德罗在马德里》等。

这些剧作家中有几位的创作也可以放在十七世纪时代文学的语境中来考察：阿拉尔孔，因为他是以十七世纪古典主义倾向奠基人的身份活动的，尽管这一倾向在西班牙没有获得进一步的发展，但对高乃依和法国古典主义产生了影响；贝利蒙特，他在巴洛克占优势的时期与卡尔德隆一派的剧作家合作写过很多作品。蒂尔索的戏剧与十七世纪也时常有联系，因为他有几部喜剧的主人公失去了文艺复兴时期的完整性，而在这样的情况下喜剧的形式就具有了风格主义的因素，但关于蒂尔索在黄金世纪戏剧中的地位问题是复杂的。

洛佩一派的剧作家总体上来看不存在卡尔德隆戏剧里具有的对尘世生活不满的悲剧感，他们的戏剧主人公面对那些悲剧，保持了很大的回旋自由；是西班牙反宗教改革运动的倒行逆施的政治生活及其重新停滞的生活方式和教会的反攻导致了这样的悲剧。洛佩派的戏剧里占主导地位的剧情是活跃的、扫除了各种乌烟瘴气的、经常获胜和快乐的，而不是反省的；戏剧里的诗意非常自然地流露出来，而不是作者头脑里想出来的、带有与再现生活的法则不同的特殊法则的诗意；舞台语言自然而简朴，文风还没有按照有意识的创作规范表现出来，戏剧的结构自由，随灵感而安排，对隐含的意义和费解的文字游戏不予重视。民间诗歌因素起的作用很大，它们作为罗曼司的基础渗入了历史剧。所有这些都反映了文艺复兴对人本身的信赖，反映了对个体的信念，甚至反映了向往和谐的社会乌托邦的生命力。

383·

这些特点出现在上述剧作家中最年长者的创作中，就其诗节和结构松散而言最古朴的是堂·纪廉·德·卡斯特罗-贝尔维斯（1569—1631）。他生于巴伦西亚，其家族曾经让卡斯蒂利亚拥有了伟大的熙德。像当时许多宫廷贵族一样，他担任过长期军职，不知什么原因他去过意大利，在那里从1605年待到1608年。卡斯特罗两度结婚，但两次都不幸运。1623年他加入了圣地亚哥僧会。从年轻时代起纪廉·德·卡斯特罗就参加了巴伦西亚和马德里的文学社团，与洛佩交好并引起塞万提斯的好感。卡斯特罗的戏剧从九十年代起上演，1618年和1621年两次出版《堂·纪廉·德·卡斯特

罗喜剧第一卷》,1625年则出版了《堂·纪廉·德·卡斯特罗喜剧第二卷》。在《堂·纪廉·德·卡斯特罗喜剧第一卷》里除了《熙德的青年时代》以外,还收入了喜剧《拉曼查的堂·吉诃德》(依据描写卡尔德尼奥的故事框架写成)。此剧系卡斯特罗和西班牙戏剧对塞万提斯的伟大小说的整整一系列改编的肇始。

卡斯特罗的喜剧《恒定的爱情》(出版于1608年)是采用东欧题材,具体而言是匈牙利题材的西班牙戏剧作品之一。喜剧《幸运的失望》(出版于1618年)写的是阿里奥斯托写过的题材,卡斯特罗在其中涉及的"秘密复仇"的主题,后来由卡尔德隆以所谓的荣誉剧加以发展。

纪廉·德·卡斯特罗最著名的作品是《熙德的青年时代》。诗人非常客观并气势磅礴地展示了西班牙民间罗曼司中爱国主义英雄精神的最高表现,将它与文艺复兴的爱情观念和关于女性丰富性格的观念天衣无缝地结合在一起,并且所描写的东西又带有真正热烈的抒情性。戏剧中重要的东西与其说是施曼娜和熙德身上责任与爱情之间的对立,不如说是两者之间的融合。这种内心责任与情感和谐的文艺复兴运动的观念,相当多地保留在高乃依的著名悲剧中,而在十七世纪新的文学时代的条件下此观念与对国家体制的专制主义理解发生了冲突,在这种理解中,对国家的责任是不理会个人感情,并凌驾于个人感情之上的。

高乃依改编《熙德的青年时代》时,强调了熙德与侮辱他的显贵之间的不平等,并鲜明地表现了熙德的爱国功勋是与王权完全无关的,从而给悲剧以戏剧的统一,加强了民主主义倾向,而根本的一点在于,剧本淋漓尽致地集中刻画了熙德和施曼娜的心灵美,使十一世纪时的西班牙英雄赢得了全世界的承认。

像洛佩一派的其他剧作家一样,纪廉·德·卡斯特罗也受到十七世纪中叶西班牙作家的模仿。例如安·莫雷托在《美男子堂·迪戈》里就利用了喜剧《自以为是的纳尔蒂斯》。

在洛佩的同时代人中间离开他风格最远的是胡安·路易斯·德·阿拉尔孔(1581?—1639),他是墨西哥的西班牙人,1600年之前住在墨西哥,曾在萨拉曼卡大学学习,而从1608年至1614年重新居住在墨西哥,后来移居马德里并担任西印度事务委员会专员。阿拉尔孔热衷于研究洛佩没有采用的教诲戏剧体裁,他并不为普通观众喜欢,被认为是一个好发脾气的人。而且,受生理缺陷(驼背)压抑,他与蒂尔索·德·莫利纳之外的几乎所有同时代作家不断争吵。阿拉尔孔的戏剧遗产按照当时西班牙的标准看,数量并不多,有二十六部剧本。名声最响的恰恰是他最"洛佩式"的作品——戏剧《塞哥利亚的织布匠》(出版于1634年)。这是与洛佩的《羊泉村》和卡

尔德隆的《萨拉梅亚的镇长》一样，黄金世纪倾向最鲜明的人民革命剧之一，它显示出真正的爱国主义与人民解放斗争的联系。《塞哥利亚的织布匠》按照西班牙分类法属于故事剧，也就是说它的情节完全够写成一篇长故事。阿拉尔孔几乎不写宗教剧。他的戏剧《反基督者》（出版于 1634 年）讲的是假偶像马奥津的悲惨和罪恶的救世主的故事，仿佛为十九世纪初的浪漫主义长诗开了先河。戏剧的高潮表现为堕落的灵魂对纯粹的、赎罪的爱情的向往，表现为他与造反的下层民众的隐约联系（“我让那些死者奋起”）。

阿拉尔孔出色地预报了十七世纪古典主义的美学追求。他是劝善的性格喜剧的鼻祖，这类喜剧的基本思想是认为人的道德面貌与他的命运有关。阿拉尔孔的喜剧《隔墙有耳》（写作于 1621 年?，出版于 1628 年）依据与洛佩·德·维加的戏剧体系格格不入的原则创作而成。喜剧描绘了恶语中伤对诽谤者本身造成的可悲结局；这里实在没有符合文艺复兴熠熠生辉的乐观愉快精神的喜剧性。正面主人公也不符合文艺复兴的精神（他的名字堂·胡安·德·门多萨与作者的名字类似）；这是一个单相思、丑陋、没有自信也没有财富的人。他的对立面，已经被堂·尼娅·安娜爱上的堂·门多优秀并有进取心。后一种品质曾使洛佩和蒂尔索的主人公们因而获胜，但在阿拉尔孔手里却对堂·门多大为有害。由于堂·门多的积极性，他为了让潜在的情敌（尚且是相当假定的）离开堂·尼娅·安娜，就竭力说她的坏话（然而隔墙有耳！）；他觉得容光焕发的安娜的爱情还不够，他在进取精神的驱使下与未婚妻的堂妹发生了私情。堂·尼娅·安娜得知这一切后，与堂·门多的关系变得冷淡下来，这个过分顽强的追求者设计在夜间袭击篷式马车，为的是用暴力占有自己的心上人。堂·门多自己后来说，他这样做是想早点结婚。扮成车夫的堂·胡安和自己的朋友挽救了姑娘的名誉。但堂·胡安本人不仅没有去想他的坚毅精神能够引起感情的回报，而且由于自己的消极性格，在立功以后还装聋作哑，害怕堂·尼娅·安娜知道自己是谁……

研究者指出，喜剧《隔墙有耳》对卡尔德隆的戏剧《人生是梦》产生了影响，卡尔德隆不仅从中借鉴了后来成为流行语的堂·胡安独白的开端（“我对你做了什么恶事?”），而且也借鉴了内心的坚毅精神，借鉴了日常积极活动与碌碌无为之间的根本对立。

在喜剧《可疑的真理》里（出版于 1630 年，标题为《造谣者》，署名洛佩；而在 1634 年则署名为阿拉尔孔）提出了十七世纪戏剧特有的思想，即人（这里说的是日益陷于自己谎言的撒谎者）的道德性格决定了他的命运。堂·加西亚出于习惯，撒谎说因为自己有过错所以必须回绝那个自己喜

欢、父亲又希望自己与之结婚的女人，而与自己不爱的女人结婚。对主角性格的关注使阿拉尔孔做到了当时西班牙人少见的剧情统一。这些特点吸引了高乃依，于是他根据阿拉尔孔的这个剧本（他起先根据1630年出版的剧本，认为是“大名鼎鼎的洛佩”的作品）创作了喜剧《撒谎者》（1644），情节架构基本相同，但注入了法兰西日常生活素材，同时把结局改成皆大欢喜。高乃依说，自己献出两个出色的剧本是为了成为《可疑的真理》的创作者。莫里哀同样认为，高乃依的《撒谎者》实际上为古典主义的性格喜剧奠定了基础，没有这部喜剧自己就不可能创作出诸如《恨世者》[①]这样的作品。

在诗体和戏剧结构方面（诚然更古色古香更自由）与洛佩相近的是安东尼奥·米腊·德·阿梅斯瓜（1574？—1644）。将他的戏剧与洛佩，特别是与卡斯特罗区别开来的是他们所没有的反映文艺复兴危机并预告了未来巴洛克戏剧的惊慌不安的戒备心态。

米腊是一个贵族的私生子，出生于西班牙南部的瓜迪斯，1600年前夕被授予神职，但与教士难以相处。在格拉纳达和瓜迪斯担任各种闲职，待遇优厚，他基本上是在马德里居住和写作。1610年起，米腊在意大利的莱蒙斯公爵那里做了一年多的随从。

在米腊·德·阿梅斯瓜的创作中，“阿乌托”（街头独幕宗教剧）和宗教剧比在洛佩那里起了更大的作用。其中最著名的是《魔鬼的奴隶》（出版于1613年），与塞万提斯的半嘲讽喜剧《快活的滑头货》和蒂尔索的戏剧《因不信上帝而下地狱的人》一起，为哲理“圣徒喜剧”体裁打下了基础。米腊的许多宗教剧以情节紧张著称（《绝佳的小酒店老板娘》、《弥撒的力量》）。这也适用于《魔鬼的奴隶》。此剧讲述一个来自桑塔列姆的葡萄牙僧侣，圣徒希尔把灵魂卖给魔鬼的故事。米腊此剧的主人公僧侣希尔与浮士德或卡尔德隆的《神奇的魔法师》里的西泼里亚诺截然相反，毫无反省地违反教规，他瞅准一次偶然的机会偷偷找到正在等待情人的姑娘。希尔不仅是个吹牛的修士，而且也是个情场老手；他代替那人来与姑娘约会，仿佛那人故意派他来羞辱姑娘，而他不费吹灰之力就对那个倒霉蛋作了最卑鄙的污蔑。在这个明显属于米腊的剧本里加入了不少“蒂尔索”的主题，这也是塞万提斯和洛佩所没有的淘气鬼要弄卑鄙伎俩的主题。这一角色的意图与其说是逗乐，不如说是侮辱；还有关于违反教规者应当判罪、他的悔过毫无意义的问题，对报应时刻的反复提及，以及诸如偏爱葡萄牙题材，看见女士的纤手就萌生激情等等这样一些纯粹的“蒂尔索”特点。

---

① 亦译作《愤世嫉俗》。——译注

希尔和受骗的里萨尔达都成了小暴君，他们迷恋产生于中世纪，后来浪漫主义者也理解的感情——“犯罪欲”。希尔一看见里萨尔达的姐妹列奥诺拉的手，为了得到她就立刻请来魔鬼，要把灵魂卖给他。魔鬼刹那间出现，回答道：“我接受你的灵魂”，这句话被直接转用在卡尔德隆的戏剧《神奇的魔法师》和莫雷托根据《魔鬼的奴隶》改编的戏剧《不作恶，莫忏悔》里。

385· 剧本里出现的魔鬼名叫安盖利亚-安海利奥，如同西班牙其他戏剧（例如《恶魔传教士》）里的魔鬼那样，喜欢谈论自己与上帝相似。安海利奥极力引诱希尔，向他介绍各式各样的人间奇迹——西班牙剧场、巴黎的雄伟、威尼斯的精于管理、莫斯科维亚[①]的城墙[②]。

然而，希尔一面嘲笑上帝和神赐，一面需要列奥诺拉。他从魔鬼带来的女子身上揭去覆盖物，然后拥抱着尸体。

卡尔德隆和戏剧《不作恶，莫忏悔》的作者们也借用了出现死尸或骷髅的情节。这段情节为罪人们的清醒打下了基础。在所有这些剧本里罪人们都很奸猾，仿佛他们不是在背弃神的力量，而是在为自己灵魂准备圆满的结局。

《萨拉曼卡的凤凰》（约1630年，出版于1653年）属于三十年代的那样一些喜剧，它们像洛佩的《贝丽莎的功勋》一样，坚持了文艺复兴时期的处世态度。身为教士的米腊·德·阿梅斯瓜仿佛在自己的喜剧里故意收罗了反宗教改革运动的伪君子们所仇视的文艺复兴戏剧的所有因素。就在第一场里，被情人抛弃的堂·尼娅·梅西娅——就才干和勇气而言理所当然是萨拉曼卡的凤凰——和自己的女仆一起，穿上圣约翰骑士团的服饰，向一位圣徒求助，要求他帮助她们获得爱情。然后梅西娅身穿世俗男子服装，出面干预决斗，以自己的端庄赢得了许多女子的青睐，她让扮装成少年侍卫的女仆和自己情人的小厮一起上床，她自己则继续没完没了地改换装束。她还以男子和朋友的口吻向羞于贫困的心上人口述一封像给一个女子而其实是给自己的信。堂·尼娅·梅西娅一边在为自己的幸福做安排，同时把女友从违背其意志、被逼嫁给有钱老头的强力下解救出来，于是展开了马德里五光十色的生活场景，笑话层出不穷：梵蒂冈官员的贪婪成性，戒律的“罪孽”，秘密相爱妙不可言，僧侣和小饭馆老板的地位较有好处，传教士的各种手段。米腊在喜剧中确立起经过冒险的旋涡既没有丧失严整性，又没有丧失高尚性的纯粹文艺复兴的人物性格。对梅西娅的男伴堂·伽尔谢朗来说，可以责备的只有他过分注意小节，这差点儿使他在佛兰德战场上法

① 十六、十七世纪外国文献对俄罗斯国家的称呼。——译注

② 大概指斯摩棱斯克的内城，它在波兰军队围攻时因坚不可摧而震惊了西方。

兰西军队的枪林弹雨中与堂·尼娅·梅西娅分离。文艺复兴世界观的危机在喜剧里仅仅表现为,为佛兰德国王效劳的思想就像堂·吉诃德的臆想那样显现出来……

路易斯·贝莱斯·德·格瓦拉显示出仍然活着的文艺复兴英勇精神与西班牙现实中理想的贫乏之间的更明显的断裂。他创作的历史剧复活了罗曼司的英勇精神,还创作了皮卡罗式的讽刺小说《瘸腿魔鬼》(1641),它从类型学上已经属于十七世纪文学(见本书第四卷)。

路易斯·贝莱斯·德·格瓦拉(1579—1644)出生于靠近塞维利亚的埃西赫,尽管其职位属法官等级,但生活中充满风波和飘摇不定。他曾经随军队出征,其中包括意大利,结过四次婚,多灾多难,临近去世前尤为如此。贝莱斯·德·格瓦拉是洛佩戏剧成绩最卓著的继承者和改造者之一。他作品中热情感人的场面、优雅精巧的诗句和深思熟虑的结构都给卡尔德隆提供了榜样。文艺复兴和巴洛克因素都表现在贝莱斯·德·格瓦拉的历史剧里,这些戏剧的基础是传说和罗曼司(经常引用于戏剧的最紧要处),并时而具有某些传奇剧情感动人的特点。《死后做女王》是描写伊涅斯·德·卡斯特罗悲惨命运的众多作品中最激动人心的一部。处于戏剧中心的是封建主哗变的场面,他们曾经杀死王子的情妇,如今不得不给尸体举行王室的葬礼,因为王子佩德罗已经成为葡萄牙国王。

戏剧《国王贵于亲骨肉》以罗曼司的情节为依据,其首要主人公是"英勇的"古斯曼,摩尔人当着西班牙人的面处决他作人质的儿子,但他不仅没有向摩尔人交出要塞,而且为了向他们显示罗马—西班牙人的坚强精神,亲自把匕首投给刽子手。贝莱斯·德·格瓦拉在戏剧《韦尔山区的女土匪》里与洛佩争奇斗艳,甚至剧名也一模一样,这个女人做了匪首,目的是要报复夺去了自己贞操的人。当那个人落到她手里并要求与她结婚时,她对赎罪的婚姻连听也不听就下令将曾经引诱过自己的人处死。戏剧《锯齿山脉的月亮》也动情地歌颂了平民的自豪感,一个农民在了解到王位继承者、阿拉贡王子胡安早已向姑娘求爱后,回绝了未婚妻,并给虔信天主教的王室送去了前所未闻的嫁妆。 ·386

贝莱斯·德·格瓦拉还写过非西班牙题材的历史剧,分别描写阿提拉[①]、帖木儿、斯坎德培[②](后者被认为是洛佩所作),还有《圣经》题材的戏剧和街头宗教剧。

对许多出色的洛佩派剧作家很难进行论述,原因就在于他们的最重要

---

① 五世纪的匈奴人领袖。——译注

② 十五世纪的阿尔巴尼亚民族英雄。——译注

的作品的著作权至今总是不能令人信服地予以确定。比如，著名剧本《堂·卡洛斯王子》是揭发腓力二世黑暗暴政的许多戏剧(其中也包括席勒的作品)的蓝本，曾被认为是塞维利亚人迪亚戈·希梅内斯·德·恩西索(1585—1634)所作，而根据新的资料，可能是洛佩本人于1631年至1634年左右创作的。路易斯·贝利蒙特·贝尔姆德斯(1587—1651?)也是塞维利亚人，起初是勇敢的航海家，后来才成为剧作家，人们有时将杰作《恶魔传教士》的著作权归在他的名下。第三位著名的塞维利亚剧作家费利佩·戈迪内斯(1588—1637)因创作了许多大胆的喜剧、街头宗教剧和宗教戏剧(《僧侣应当是小偷，或小偷应当是僧侣》)而被宗教裁判所定罪，他的作品没有很好地保存下来，研究得也不够充分。

10. 蒂尔索·德·莫利纳

洛佩派影响最大的诗人剧作家是加夫列尔·特列斯，创作时所用笔名为蒂尔索·德·莫利纳(1584? —1648?)，他的生平事迹人们了解得很少。二十世纪发现的文献表明，他的出生年份显然不是1570年左右，而是大约在1584年，想必生于手艺人或雇佣工人之家，生活于瓜达拉哈拉省的几个城市——莫利纳和塔拉维亚，虽然也有离奇的说法，传说诗人是奥苏纳公爵泰雷斯·希龙的私生子。1600年，加夫列尔·特列斯出家成为梅塞德会的僧侣，该会专门赎买沦为阿尔及利亚俘虏的西班牙人，而在神学方面从属于多明我会的托马斯主义。1605年，蒂尔索与洛佩相识并开始戏剧创作活动，从这一年起他住在梅塞德会的托莱多修道院。蒂尔索在托莱多和马德里的世俗戏剧活动与他的宗教职位升迁(1616—1618年间在甘底的圣多明各担任传教士，回来后成为特罗希略的梅塞德会僧团的最高级成员)同时快速发展。1621年，蒂尔索成功地出版了《托莱多的别墅》，是一本类似《十日谈》对话形式的集子，其中包括喜剧《宫殿里的羞怯者》、故事《三个被嘲笑的丈夫》和许多其他作品。那段时期，剧作家已经将文艺复兴理想的确立同十七世纪的人对西班牙社会的清醒看法结合起来，也不客气地批评宠臣当政和暗示奥利瓦雷斯[①]等当权者滥用职权，于是危险降临到他的头上。1624年，司法"改革会议"上着手讨论蒂尔索的事情，而到1625年，已经准备决议禁止蒂尔索创作世俗作品并由于其"采用世俗风格写出的喜剧引起了恶劣嗜好、提供了极坏的榜样、助长了荒唐行径"，故"将其流放至最偏远

① 1587—1645年，一度担任西班牙首相。——译注

的僧团修道院”。但无论是教皇乌尔班八世的使节，还是僧团的神甫会都没有执行这个决议。蒂尔索的漂泊时期到来了，但他仍然在僧会里得到升迁，并写作刻薄和持反对立场的剧本。除了著作《娱乐性训诫》(1639)外，作为比《托莱多的别墅》更加虔信宗教的续篇于1627年至1636年出版了五卷本《蒂尔索·德·莫利纳大师喜剧集》，仿佛是诗人的某位侄子编辑的。最大胆的戏剧要求特别谨慎。比如，《塞维利亚的嘲弄者》被海盗式的出版商不负责任地随意处置，最初印刷出来时书名为《洛佩·德·维加及不同作者的喜剧第二卷》(1630)，然后又署名卡尔德隆出版。

蒂尔索已经在1610年代的某些喜剧和宗教滑稽剧里为西班牙剧院奠定了风格主义和巴洛克倾向的基础，在三十和四十年代却没有沿着卡尔德隆和巴洛克戏剧的道路前进，他的戏剧基本上保持了文艺复兴的艺术结构和文艺复兴的戏剧体裁。

剧作家死于偏远的阿利马桑修道院，恰逢例行的压制剧院时期，故而外界对他的去世保持沉默。

有一部最优秀的历史剧《国王堂·佩德罗在马德里，或伊利耶斯卡斯的贵族》将蒂尔索与洛佩的名字联系在一起。究竟是洛佩还是蒂尔索，创作了这部出版于1633年、收进“古怪的”(即无作者署名的)第二十七卷洛佩喜剧集的戏剧？学术界无法得出结论。这个事实说明，两位诗人的风格极为相近。这个戏剧流传下来的本子，像《塞维利亚之星》(1626)那样经过了克拉拉蒙特的舞台演出编辑。

残暴的国王佩德罗在戏剧中似乎以正面形象出现。他承载着文艺复兴时期人们所特有的毅力。国王遏制了胡作非为的封建领主，仿佛充当了人民意愿的表达者。然而国王并没有被理想化。相反，用梅嫩德斯·伊·佩拉约的话说，他“总是沉浸于悲剧性的氛围，并受到致命和恶毒的征兆的包围”。民间的普遍看法是，国王很严酷，裁决却不公正，从台后传来歌声，说国王的最后时刻即将到来，听得见孩子们的嗓音在对他非人道的残暴行径发出警告，被他杀死的教士的影子在所有三幕里都出现在国王面前。在这些冲突(也许是堂·胡安与行政长官的石像的那次致命会见的原型)中国王认为自己的勇敢精神始终不变，但幽灵本身一而再、再而三地出现并向残酷的国王预言历史上应验过的可怕的灭亡，这是值得注意的。大胆的国王在超自然力量面前为所欲为是令人厌恶的，难怪贵族会为自己的为非作歹辩护，说自己是在“模仿国王”。在戏剧中(假如它的创作日期早于《塞维利亚的嘲弄者》)也预示了堂·胡安性格的某些方面，将它们作对比就使形象具有了辩证性，并借助于与超人力量相冲突的那种方法使它们鲜明地展现出来。

不管国王的胆气多么逼人，他不得不接受历史的审判："你将带着你所有的勇敢精神变成马德里城里的一块石头"。这个"目空一切的尼禄"想在马德里建造修道院，以此来抵赎罪恶，并希望从幽灵那里得到对预言的解释。观众知道，致命的预言在残暴的佩德罗身上正在实现——他将被自己的兄弟打死，他和别的暴君一样，尽管有这样那样的功劳，历史的法庭判定他必然成为一块石头，人民记忆和国家历史上的一具木偶。

与《塞维利亚的嘲弄者》和蒂尔索的其他戏剧相似的情景——其中有通过与幽灵的冲突考验主人公英勇精神的场面（最初出现在《神圣的胡安娜》的第三部里，1614 年）——似乎证明了蒂尔索的著作权。但与洛佩一系列描写残暴的佩德罗的戏剧的联系、历史思考的规模，特别是谴责暴君国王的哲学论据，甚至即使国王表现出非同寻常的个性——所有这一切都指向洛佩。

在确切属于蒂尔索的历史剧里尤为引人注目的是《安东娜·加西亚》（1623 年，刊印于 1635 年出版的《蒂尔索喜剧第四卷》）和《女人有深思熟虑》（1630 年后，刊印于 1634 年出版的《蒂尔索喜剧第三卷》）。《安东娜·加西亚》与《羊泉村》、《塞哥利亚的织布匠》、《萨拉梅亚的镇长》一起被归入西班牙黄金世纪的人民革命戏剧之列。在这部戏剧里展现了伊莎贝拉和斐迪南为酝酿统一西班牙而于 1476 年发动的国内战争事件，戏剧的另一段情节的基础来自《羊泉村》。剧本似乎比《羊泉村》写得更古朴，叙事性更强，但这多多少少说明了其情节的民间创作性质。虽然农妇安东娜——卡斯蒂利亚反封建和反葡萄牙战争中的贞德——是一个历史人物，但蒂尔索却按照历来对女将的传说塑造她（力大无比、壮士般的分娩、恋爱时天真而有勇气的心计）。蒂尔索赋予戏剧神奇、圆满的结局并预告将有续作面世，尽管观众已经知道在剧本结束和托罗城解放前夕，女英雄被封建领主杀害了。

骚乱的贵族对胜利深信不疑："诚然，下层群众和农民还在抵抗，但纳税人的作用很小……"然而骚乱者遇到了团结一致的反抗。他们的头领堂·胡安·德·胡利奥（其雕像向堂·胡安报仇的行政长官也属于这类人）得到农民这样的答复："我们不要葡萄牙人。"尽管贵族答应给他们自由并减去他们的税，他们还是跟着安东娜并为了卡斯蒂利亚而展开了反对骚乱者的战斗。当叛乱者得势之后，不仅没有取消农民的赋税，反而让农户遭到洗劫。胖子巴尔多罗的母驴被人牵走了，"虽然它既不拥护斐迪南，也不拥护伊莎贝拉……"

洛佩的《羊泉村》在承认王权必要性的同时，也揭示它即使不是仇视人民，也是疏远人民。有关壮烈举动的传奇故事需要一个"仁慈的国王"，而

伊莎贝拉，是西班牙国土的汇集者，她的早期活动阶段是符合这个要求的。蒂尔索认为“仁慈的国王”属于过去，他这样做是对业已退化的专制制度的一种批判方式。伊莎贝拉反对只遵循“个人利益和私欲”的高官重臣，她所说的话在1630年代打击了奥利瓦雷斯和高级贵族，而女王在乡村节庆上的发言（因《堂·吉诃德》所引起）应和了捍卫戏剧的反对反宗教改革运动的论文。

在戏剧《女人有深思熟虑》中总体上也是统治者女王玛利亚·德·莫利纳提出的组织原则获得了胜利，她在十四世纪初捍卫了卡斯蒂利亚和莱昂王国的社会利益和完整性，但这里也有人文主义悲剧的特点。女王的努力旨在把普通百姓、市民和爱国贵族团结在一起，但封建主内讧的力量总会卷土重来。然而玛利亚没有用残暴来对付残暴，由此获得道义上的威望和广泛的支持，从而保证她赢得新的胜利。这部戏剧就像莎士比亚的作品一样，把封建主内讧的阴沉的历史事件变成了具有道德内涵的悲剧。虽说理想“在我们这个残酷的时代似乎是不可能的”，但蒂尔索将“深思熟虑”的概念凸现出来，以捍卫人文主义的实际可能性，并将文艺复兴运动与十七世纪的实用主义结合起来。诗人用女性来体现“深思熟虑”。

·388

蒂尔索的喜剧保留了一些特点，它们在洛佩戏剧里也曾使反宗教改革运动的反动势力恨之入骨，其中包括与民间观众有关的语言和修辞特点，只是部分喜剧改变了描绘正面人物和爱情感受的角度。虽然文艺复兴文学在描写这种感情方面无比丰富多彩，并包含了对它进行象征性诠释（比如田园牧歌小说）或伴有某种日常生活化倾向（短篇小说）的各种体裁，但本质上其中确立的是爱情的正义和万能。爱情是和谐的人的表征，它提高他的个性，培养他评价情感相互性和情感自由的能力，教会他感受美。蒂尔索的文艺复兴爱情观表现在如《最好的拾穗妇》那样的戏剧里，它比其他喜剧表现得更为充分。虽然蒂尔索喜剧里的男主人公，更多的是女主人公，往往为了爱情而走上最危险的秘密逃脱之路，但他们一直在煞费苦心地实施巧计，他们在这一点上总是不仅受情感支配，而且有时候比文艺复兴时的行为规范准则更多地受到日常生活观念（婚姻制度）、物质利益（嫁妆）以及某种游戏狂热（克服障碍、规避其他人的意图）的支配。这是由真实的生活条件说明的，但与此同时文艺复兴运动对人、爱情、爱人和他的意志的如饥似渴的兴趣却减弱了。在蒂尔索的喜剧里，爱情较少导致如真正的文艺复兴作品里的主人公的精神变革：从“温柔的新体”诗歌的抒情主人公一直到莎士比亚的朱丽叶或《羊泉村》里的劳伦西娅，到洛佩的《并非报复的惩罚》里的费德里科及蒂尔索自己戏剧里的鲁菲和马赫隆。

在蒂尔索的喜剧中渗透了某种风格主义和法斯闹剧因素，以及围绕个

人幸福的阴谋旋涡。蒂尔索的喜剧比洛佩的作品更多地承担了短篇小说的功能。阴谋在蒂尔索作品里发挥了更加独立自在的作用,尽管阴谋本身也遵循文艺复兴戏剧的精神。

这里有卡尔德隆和巴洛克喜剧所接受的倾向,但谈论蒂尔索本人的巴洛克风格还为时过早。在蒂尔索的喜剧中游戏因素不是由外部提供的。它不是从巧妙的结构出发到主人公,而是从主人公、从生活出发到结构,并保持了相对简朴的文笔。这与巴洛克喜剧激情的华丽演说是对立的。

并非蒂尔索所有的喜剧(例如《虔诚的马尔塔》)都可以看作有风格主义和巴洛克倾向,但除了喜剧(比如在《嫉妒自己》里)以外,这些倾向在某些类似法斯闹剧的宗教剧里(《不作恶者不忏悔》)也可见到。喜剧《穿绿裤子的堂·希尔》比其他剧本更经常地使人想起给予卡尔德隆不小影响的巴洛克风格。《堂·希尔》上演于1615年并收入1635年出版的《蒂尔索喜剧第四卷》,是一部充满热情和精神焕发的作品,给女演员提供了展示其魅力的各种机会,女演员甚至堂而皇之地穿着男装(压制戏剧的反动势力看来,是无耻之尤!)。很难想象,这部作品是在托莱多阴森的修道院小室里写成的。这里与"纯文艺复兴精神"的不同之处在于,堂·尼娅·胡安娜和堂·马丁的爱情的崇高并非出自本能。从实际的观点看,被勾引的贵族姑娘在西班牙应当嫁给勾引者,否则她将受到终身褫夺公民权利的处罚,运气稍好的则去做修女。因此堂·尼娅·胡安娜的进取精神是显而易见的,但她为权利而斗争胜过了为爱情而斗争。堂·马丁感情比较贫乏,他抛弃心爱者,不是因为发生争执或猜疑吃醋,而是服从了贪求金钱的父亲的意志,他甚至不见儿子的新未婚妻,而要求他娶富家女为妻,儿子接受了父亲设下双重骗局的计划。虽然堂·马丁有时也意识到自己的卑鄙,但只要一恢复对有利可图的婚姻的期望,就回到了那个自私的计划。

希尔(改了装的胡安娜)的绿裤子有时是巴洛克造型艺术体系的典型表征,父亲伊涅斯对此哭诉道:"对裤子的嗜好……你清醒清醒吧。"其实,堂·尼娅·胡安娜的绿裤子并不比堂·吉诃德的铜盆头盔和马尔沃利奥的吊袜带更具象征性。它们都是当时文艺复兴运动狂欢方面的任性调皮的具体体现("嗨,裤子,极乐世界的住处",中了邪的伊涅斯感叹说);它们的作用几乎可以与法尔斯塔夫或托比·别尔齐的高大肥胖身材的标志性功能相提并论。

389·

在《穿绿裤子的堂·希尔》里文艺复兴精神和十七世纪文学时代的倾向互相交织。喜剧里插入了关于胖子卡拉曼恰尔为各色各样主人效劳的长篇故事,还插入仿佛概述整部流浪汉小说的独白,这种方法是十七世纪古典主义倾向的先声。然而按照文艺复兴精神来看,神甫仍然是卡拉曼恰尔所

有主人中最讨厌的人：

在神职弟兄中间
心胸宽广如同教士的长袍。
这个神甫臭味熏天，令我生厌
他感谢上帝只是为了大吃大喝。

喜剧刺痛了教会最高当局，嘲笑了迷信。宗教裁判所的清洗使命被比拟为将排泄物带往城外的污秽的小河：在喜剧的结束场面中，由于迷信的恐惧而在“成群的希尔”面前惊呆了的卡拉曼恰尔全副武装对抗鬼魂，出现时身上“挂满圣徒小圣像，脖子里带着圣水盘，手里拿着撒水刷”。有些情节也很可笑，堂·马丁相信被他抛弃的已经怀孕的胡安娜已经去世，还相信堂·希尔是胡安娜焦躁不安的灵魂，认为用慰灵弥撒能够制止这个女人的醋意。

最后，尽管有如上所说的风格主义和巴洛克特征，《堂·希尔》还是因女主人公的无限精力和胜利结局而具有文艺复兴的面貌，她独立地夺回了尘世幸福并使她周围人的生活一定程度上符合人文主义理想。

巴洛克因素在如著名的《虔诚的马尔塔》(1615 年，出版于 1635 年)那样的作品里还很难察觉。它被人解释为是对洛佩和玛尔塔·德·涅瓦莱斯的爱情故事的讽刺，同时又是关于假仁假义的喜剧，成为《达尔杜弗》的前身。可是，伪善和口是心非是有机体现在达尔杜弗身上的一种社会类型和阶层的品质，在其身上，目的和手段是彼此相应的；而恋人玛尔塔的伪装信教，与朱丽叶的假死一样，是环境迫使她采用的武器，是捍卫她爱情的手段。感情在这里没有受到任何自私打算的损害，它充分展现出文艺复兴的严整性和美，并显示了与悲剧性生活条件的冲突。此外，摆在相爱者面前的还有十万杜卡特金币，它是玛尔塔的父亲为她挑选的老年求婚者能够拿来与姑娘的“幻想”相对照的东西。十七世纪的人的清醒是显而易见的，因为已经表明，当相爱者的理由当着姑娘父亲的面被突然落到堂·菲利拜头上的殷实地位所证实时，他们非常巧妙地争取到的胜利是已经能够实现了。可是，主人公们的感情——不仅是玛尔塔和菲利拜，还有中尉和柳西亚，姐妹们和其他崇拜者，虽然他们的感情不像主角那样深刻——却并没有被私欲扭曲，甚至富裕的老头最终也没有被自己的财富毒害。

温柔的玛尔塔假装的虔诚之所以可能吸引西班牙剧场观众，可能也是因为，尽管女主人公非常调皮，但她对宗教的虔诚在广大民间观众的眼里却比官方教会的虔诚更加接近《新约》或哪怕是圣方济各会的理想，要知道

对这样的观众而言,"收税人"恩里科比"法利赛人"[①]巴乌洛[②]更亲切。玛尔塔是"圣徒"的呼喊不断重复,令人感动,具有部分直接的含义。在《虔诚的马尔塔》里,同样也在《因不信上帝而下地狱的人》里,形成了后来作为戏剧《恶魔传教士》基础的那种勇敢思想的雏形,而恰恰是"不洁者"——违反教规者,或者就是注定要完成圣徒使命的恶魔——才是比典型的圣徒更优秀的圣徒……

《虔诚的马尔塔》搬演的是洛佩的主题和联想(《舞蹈教师》和《巴伦西亚的寡妇》等)。作品并不打算表现新的、十七世纪生活的复杂性,它指出人的英雄主义特点疏远了他的文艺复兴精神的完整性,就像蒂尔索在《塞维利亚的嘲弄者》里所作的那样,后一部戏剧使作者远离了洛佩派。

这部描写唐璜(西班牙语叫"堂·胡安")[③]的戏剧极可能完成于十七世纪二十年代初,没有收入蒂尔索发行的几本集子中,但有两种版本的印刷品保存了下来。文字较多的一种版本是《塞维利亚的嘲弄者,或石客》,首次印行于1630年,署名蒂尔索,但收在洛佩和其他作者的剧本集里。较短的一个版本直到1878年为止,实际上并不出名(也没有翻译成俄文),它的题目叫《你们长期允许我》,出版于1660年左右,这次的作者署名是卡尔德隆。

起初占上风的意见似乎认为《塞维利亚的嘲弄者,或石客》是初版,后来又似乎认为《你们长期允许我》是初版。但无论哪个版本都没有足够的证据可以认定为原始版本。原稿已经遗失,而《你们长期允许我》显然是对早期一次演出的"剽窃笔录",很多地方塞满了根据记忆进行的改造。在《你们长期允许我》中那些速记的地方,看来正在恢复戏剧的原文。《塞维利亚的嘲弄者》是全本,经过了重要的、显然也包括作者的修改,然而,这些修改有一部分是在书报检查机关和端庄性要求的影响下作出的(把描写堂·胡安的词语"公马"和"蚕食女性的蝗虫"改为"恶作剧者"和"对女性的惩罚")。当然,连这个用于里斯本演出的文本,也不应该看作是作者准备出版的文本。

390·

这部关于堂·胡安的戏剧,虽然它与文艺复兴文学有着明显的联系,却建立在另一种美学概括原则之上,不同于不仅作为这种文学的基础,而且

---

① 福音书将他们称作伪善者。——译注

② 在西班牙的某些语言中,这个名字的读音与圣徒保罗的名字相近。此处有微妙的含义。——译注

③ 唐璜(Dan Juan),是西班牙家喻户晓的一名传说人物,以风流著称,被欧洲多国作家作为创作对象。"唐璜"为约定俗成之音译译名,"堂·胡安"为西班牙语音译译名,后文中"堂·乔瓦尼"为意大利语音译译名。本卷根据文中具体语境取不同译名。——译注

也正在取代它的巴洛克和古典主义的美学原则。晚期文艺复兴运动独特的现实主义以极端的形式表现于《塞维利亚的嘲弄者》，虽然与《堂·吉诃德》里以及晚年莎士比亚和洛佩那里的类似现象也有关系，但是它看起来是十七世纪艺术中的某种反常现象。文艺复兴的理想，以及巴洛克或古典主义诗人脑子里想象的那种理想、理想的范畴本身——这些都以具有直接经验说服力的生活真相浓缩在蒂尔索这部戏剧里。在人文主义观念为严格区分正面和反面主人公奠定基础，同时也是公众学会接受极其复杂的正面人物的观念的时代里，无法说清谁是正面、谁是反面的男女主人公被重新推到前台。

戏剧的思想框架和形象结构已经（以两种不同的版本）包含在前面几场，即堂·胡安侮辱女公爵伊莎贝拉的情节里。堂·胡安的性格最初不仅取决于后来唐璜身上特有的矛盾（因中世纪基础瓦解而得以释放的旺盛生命力与这股力量在贵族放纵不羁的利己主义中的表现所引起），取决于伟大的超个人精力与他的纯个人要求之间的矛盾。蒂尔索给堂·胡安加上了西班牙高级贵族、官僚上层分子的代表人物（国王宠臣的儿子）的无法无天行径，以表现贵族的为所欲为，这就在十七世纪西班牙人眼中加强了形象的政治丰满性。作为宠臣的后裔，堂·胡安起初因此卸除了人的普遍的责任心，虽然他的个人品质鲜明，并有令那些本身不无缺点的女性招致毁灭的吸引力，他还是比《羊泉村》或《神圣的胡安娜》里的封建领主——强暴者更加远离关于人的尊严和爱情的人文主义原则。他极力追求的不是情欲的满足，而是使牺牲者受辱和恶作剧。这决定了堂·胡安在伊莎贝拉与另一个人约定秘密会面的情节里的行为。"恶作剧者"（在最初的版本里称"公马"）不打算征服她的心，甚至也不用暴力占有她，而是暗地里冒充她的未婚夫，像窃贼那样得到她。堂·胡安的恬不知耻清晰地表现在他预先用侮辱所有的话（"随便遇见的男子"）来回答已经有所怀疑的伊莎贝拉提出的问题。可是堂·胡安当场就仿佛换了一副面孔，准备英勇地同几十个敌人厮杀。这正是个来去匆匆和善于掩饰痕迹的"恶作剧者"，奸猾的宫廷大臣的儿子和侄子。

堂·胡安已经三次充当了恶作剧的诱惑者，每一次都成功地使自己的牺牲品上当。为了猎取民女——一个捕鱼女子（诚然她先开始与他打情骂俏）和一个更天真的农家女——他炫耀自己的等级地位，并允诺娶她。正如剧本结尾处所示，他试图侮辱堂·尼娅·安娜·德·胡利奥没有成功，她像戏剧里的其他女主人公那样为了自己的爱情，安排下复杂的计谋，而堂·胡安开始采用与伊莎贝拉在一起时的同样的诡计，再次指望不受惩罚。

蒂尔索的堂·胡安没有自由派无神论者的清晰特征。这些特征出现在蒂尔索的意大利继承者奥诺弗里奥·朱利贝尔托的《石宴》(1652),以及后来莫里哀的《唐璜,或名石宴》(1665)中。堂·胡安甚至没有如同契科尼尼的《石客》(1650年前)中的那样对宗教的冷淡(卡罗·哥尔多尼在1730年的剧本《堂·乔万尼,或惩罚淫荡者》里总结了意大利假面喜剧对唐璜的无数解释)。蒂尔索的堂·胡安与宗教的冲突如同与制止他诬蔑的法律制裁的冲突一样,不仅由他的乐观天性、精力和勇气所引导,而且也由宠臣儿子的地位养成的无忧无虑的自信所引导,他确信自己所做的一切都不会受到惩罚。后来文学中的唐璜反对宗教是为了寻找非宗教的生活中独立自主的东西,而蒂尔索的堂·胡安相信"人们会长期允许他",他认为忏悔从来不嫌晚(他在戏里的倒数第二句话是请求去叫听取忏悔的神甫),同时他必然习惯于照当时人的观念看来是可怕的决斗。堂·胡安在这里首先可能表现了真正的英雄主义。行政长官的石像体现了由恐惧激起的力量,而恐惧,甚至是对上帝的恐惧,都不能与如同堂·胡安这样有自由思想的贵族的荣誉法典的根本精神同时并存。无论老实本分的农妇对他的责难多么有根据("你看看,厚颜无耻在西班牙/竟自称是贵族");无论这个自私自利的家伙耍弄了怎样不成体统的把戏,他还是大受时代精神的感染,因而没有卑贱到迷信恐惧的地步。假如说蒂尔索戏剧里,压迫农民的荒淫无耻的老爷堂·何塞·德·阿拉贡(《神圣的胡安娜》的第二部分),一面在即将到来的死亡和地狱的神奇预言前面立刻退缩,一面发出蔑视的呼喊:"这就是你,何塞?你害怕了?"那么,堂·胡安则看不起仆人卡塔利依在石客面前大惊失色,认为是"蠢人和老粗的害怕"。只要石像说一句"别害怕"就足以深信,现在连地狱也无法阻止堂·胡安夜间去小教堂进行致命的会面。

当堂·胡安迷恋于同石像对手作英勇的比赛并在永恒面前表现出大无畏精神时,关注和同情都集中在他身上,而关于恢复公正和其他主人公圆满结局的问题虽然在蒂尔索的戏剧里获得了解决,却退到了后面。这种不平衡在莫扎特的歌剧(1787)里被克服了,其中安娜的性格(咏叹调"你应该辉煌耀眼……")毫不逊色于堂·乔万尼的性格。

虽然在与年老的行政长官堂·贡萨洛·德·胡利奥的争执中堂胡安并不正确,把个人的潜能无限膨胀的堂胡安与行政长官的石像所发生的冲突,改变了道德气候。石像代表了它身后的最高权力。代表正义的石像被描绘成来自地狱的怪异形象,并没有在观众心中引起任何共鸣。蒂尔索为把复仇的石像描写成无情感的冷酷力量奠定了基础,这样的描绘成为十九至二十世纪从何塞·索里利亚的《堂·胡安·特诺里奥》(1844)到乌克兰英卡的《石头主人》(1913)的诠释的特点。蒂尔索对行政长官的仇视态度

不仅出现在后者以冷漠的面貌从地狱走出的时刻，而且也表现为让堂贡萨洛归属于骚乱的封建领主胡利奥的家族，诗人在《安东娜·加西亚》里谴责了这些人。这种联想在《你们长期允许我》里更加明显，在那里行政长官的骨灰不是运到马德里，而是运到托罗，那个城市与胡利奥的罪行联系得那么紧密，就像羊泉村与戈麦斯·德·古斯曼的强暴之间的联系一样。

蒂尔索笔下对堂·胡安性格的多方面无拘无束的刻画不仅为从日常生活的角度理解唐璜精神，而且为从更加哲理的角度把主人公诠释成大胆的反抗分子和不可遏制地追求专制主义的意图的牺牲品开辟了道路：巴尔扎克《长寿药水》(1830)里的唐璜·别尔维德罗；普希金的《石头客人》(1830年；阿·谢·达尔戈梅斯基作曲，1872年)里的唐璜，随后除了已经提到的何塞·索里利亚的主人公以外，还有何塞·德·埃斯普隆塞达的《萨拉曼卡的学生》(1840)里的堂·费利斯；尼科拉乌斯·莱瑙的同名长诗(1851年；理查德·斯特劳斯作曲，1888年)和阿列克赛·康斯坦丁·托尔斯泰戏剧(1862)中的唐璜，都是莫扎特的歌剧和霍夫曼的短篇小说《唐璜》(1814)之后这一概念发展中的一系列路标。拜伦的讽刺性长诗《唐璜》(1842)将唐璜的形象看作是社会罪恶又一个继承者的诠释，以及普罗斯佩尔·梅里美《炼狱之灵》里的唐璜·德·曼亚拉的和解故事都显得有点与众不同。

《塞维利亚的嘲弄者》，按照当时人的概念，属于宗教剧。而恰恰是这些剧本与僧侣剧作家的责任存在最尖锐的矛盾。这种评价甚至扩展到仿佛纯粹合乎宗教精神的定购剧本(如戏剧三部曲《神圣的胡安娜》，1613—1614年)。西班牙官方的吹嘘和接二连三的奇迹(剧中这位没有得到教会承认的十六世纪的圣徒胡安娜的每一步都有奇迹出现)使得蒂尔索能够不受惩罚地为平民百姓辩护，并发表那么尖锐的针对国王政策、显贵们作威作福和修道院内讧的指责。十八世纪的启蒙主义者真的可能要羡慕这位诗人了。在蒂尔索的一些剧本里，虔信宗教的框架仅仅按字面上的意思施行，因此安慰剧同时也是法斯闹剧(《圣徒还是裁缝》，1614—1627年；《不作恶者不忏悔》，约1628年)。在几本《圣经》剧(《最好的拾穗妇》，约1614年，描写大卫王的始祖、摩押女人路得的故事，这是耶稣尘世谱系中唯一一个异邦和异教人的故事)的外包装下蒂尔索发表了一系列文艺复兴精神的剧本——有对爱情的庄重赞颂、对导致西班牙陷入饥荒的任人唯亲的罪恶行径的批判，有类似其他西班牙人文主义者的斯拉夫题材戏剧那样确信不同宗教信仰、不同民族的人们各有长处的普世主义。虽然作家是个以多明我会修士为基础、以托马斯主义为指导思想的僧团的成员，但他偏向于圣方济各会和《新约》伦理，因而反映了民间反对派的情绪。甚至在悲剧《神圣的胡安娜》里也描绘了在争取封圣的竞争中圣方济各战胜了多明我。依据

·392

两个《新约》寓言(关于拉撒路和关于浪子)编成的戏剧《不太多也不太少》(约1614年,出版于1627年)是反对资产阶级的,社会因素在剧中尖锐化了,权势熏天的富人的代表尼涅弗西亚是属于撒都该人当权派。这出戏谴责了金钱对权力的野心。

西班牙戏剧中最出色的宗教哲理剧《因不信上帝而下地狱的人》的创作也有民间来源。剧中提出了谴责僧侣中法利赛人伪善的问题和人文主义思维的原则问题,即"自由选择权"和人的意志自由问题。《因不信上帝而下地狱的人》大约创作于1615年,出版于1635年,收在据认为不甚可靠的《蒂尔索喜剧第二卷》里,序言里包含了也许特意应付书报检查机关而写的提示,仿佛表明集子里只有一部分剧本是蒂尔索所著。此剧与米腊·德·阿梅斯瓜的《魔鬼的奴隶》相互呼应,还出现了洛佩的诗句,但间接证据表明它的作者是蒂尔索。

该剧主题源自印度的《摩诃婆罗多》中关于傲慢的信徒在谦恭的破戒者面前丢脸的民间传说。蒂尔索也了解此类描写基督教圣徒安东尼和帕夫努季的短篇小说。十九世纪末至二十世纪曾进行过从整体上将蒂尔索的戏剧与十七世纪的神学争论联系起来的尝试。十七世纪的争论是:从上面而来的神判是预先决定的、独立于个体行为的呢,还是在相当程度上由这些行为和人的自由意志决定的?蒂尔索无疑是个教徒,对他来说上帝报应的问题,即使在宗教剧里,也有许多象征意义,而且涉及对僧侣伪善的谴责。拉蒙·梅嫩德斯·皮萨尔断定,这部戏剧与反教会的民间传说有关,其主要目的是捍卫意志自由,而不是肯定前定论。为了理解这部戏剧必须记住,由托马斯·阿奎那赋予哲学形式的前定论学说称:虽然没有人会不按其罪行而被判永受痛苦,但除非出于上帝的仁慈,任何人都不会获救。在托马斯那里,这条教义暴露出它的中世纪性质,因为按照它的原则,人可以做得比够得上接受神赐的更少,但没有神赐之助就不可能做成任何更多的事,就不可能做成任何好事!事实上,全体教士和大多数天主教徒都认为,还存在"前定判罪",即上帝早就与许多人约定,无论他们的行为如何,他们总要受到有罪的判定。这个奥古斯丁观点为宗教仇视打开了方便之门,鼓励了反宗教改革运动的罪恶行径。然而,总的来说,关于前定论的教义是用中世纪的方式束缚人。只有在群众运动的时期,对上天佑我的信仰才暂时成为有威胁力的武器。因而,可以在早期基督徒身上发现前定论(圣保罗),而在十六世纪,它又鼓舞了路德教徒,并特别鼓舞了加尔文教派。然而人文主义者没有被这种政治情势所迷惑,他们的著作(比如伊拉斯谟的著作)指出了前定论与文艺复兴世界观之间的不可调和性。为了保持教会在文艺复兴所创造的环境中的影响力,耶稣会士也开始反对前定论学说,

并与之论战。神学家路易斯·德·莫林那(1535—1600)1588年在里斯本发表了《自由意志与神赐恩惠》的论文。按照这篇文章的观点,意志自由可能导致的结果是:神助小部分仍然有效,而大部分则无效。莫林那的结论是:"愿不愿意努力获得永生,取决于我们的自由意志"。许多神学家觉得这实在过于放肆,于是以萨拉曼卡大学教授多明戈·巴彦士(1528—1604)为首的多明我会教士纷纷起来反对莫林那。教会上层分子站在巴彦士一边,但教会因不断失败而被迫放弃既定的镇压。1607年,教皇保罗五世采取了谨慎的解决方案,默认莫林那的观点也有存在的权利。在这场论战情况下产生的《因不信上帝而下地狱的人》绝不是图解任何一方的神学论题。梅嫩德斯·皮萨尔写道:"不应当仅仅依据其阐述的观点来对待这部戏剧……它包含了人的普遍价值,不依靠天主教的人的价值"。尽管围绕前定论问题闹得沸反盈天,但神学概念实质上是没有生命力的说教,而对文艺复兴时代(以及后来的巴洛克时代)的作家来说,自由意志问题的重要性甚至在西班牙(人文主义者在那里仍然是有宗教信仰的天主教徒)也首先并非体现在神学方面。对个体和社会来说,那种世界历史进程在自由意志思想中现实化了。恩格斯在谈到这种进程时说,在文艺复兴时期,"教会的精神独裁被摧毁了"[①]。人神相同起源论在文艺复兴思维中所起的作用,实际上只可能在人的精神力和体力的和谐发展、"把人与神等量齐观",以及在意志自由、按照人的理解而不是按照教会的学说开辟建设自己生活和社会生活的可能性中来实现。对于巴洛克作家而言,意志自由思想并没有减少其必要性,因为假如生活与理想一致的希望已经破灭,那么意识独立的幻想和捍卫人的内在价值的愿望就愈加宝贵。"自由选择权"在十六至十七世纪的人们看来是自由和人的价值的具体体现,而与它有关的学说是笛卡尔和斯宾诺莎哲学的出发点。

洛佩、蒂尔索以及卡尔德隆,谁属于"巴彦士派"谁属于"莫林那派",这个问题的提法是不正确的。不是蒂尔索·德·莫利纳反映了路易斯·德·莫林那的思想,而是"莫林那派"为达到自己的目的采用了一部分文艺复兴的思想。当塞万提斯、洛佩、米腊·德·阿梅斯瓜或蒂尔索一旦按照前定论学说创作时,在他们的戏剧里要么出现逻辑上的不协调(米腊的《魔鬼的奴隶》就是如此),要么在戏剧中融入塞万提斯的《快活的滑头货》和诸如上面已经提到的蒂尔索的《圣徒还是裁缝》或《不作恶者不忏悔》那样的宗教剧里随处可见的法斯闹剧因素。

---

① 《马克思恩格斯全集》第20卷,人民出版社1971年,第361页。——译注

这些剧本客观上位于法斯闹剧的边缘，并与蒂尔索那些表现出风格主义或巴洛克特征的喜剧很相似。只需回想起戏剧《不作恶者不忏悔》里清白虔诚与猥亵淫秽的对比就足够了。此剧是对洛佩的情人、女演员赫罗尼玛·德·布尔哥斯的滑稽模仿的“忏悔”之作。在戏剧中，按照女主人公的理解，走向极乐境地就是天使在床上等待破戒的女人，并从床上带她升天。戏剧《圣徒还是裁缝》同时充满法斯闹剧情景，结束时裁缝左手拿剪刀、右手拿十字架升上天去。

在《因不信上帝而下地狱的人》里，宗教界的大人物、隐修士巴乌洛作为反面角色与堕落到社会最底层的盗匪恩里科形成对照。随着剧情的进展他们的命运仿佛发生了换位——“谨守教规的”修士入了地狱，而违反教规的俗家人，尽管他是“世上最坏的人”，却如同描写收税人和法利赛人的寓言里那样，获得了救赎。在关于圣徒安东尼和帕夫努季的传说中，这两位隐修士虽然好事做得不如最坏的破戒者多，丢了脸，但受到了教育。而蒂尔索笔下的巴乌洛既不能克服他这个“圣徒”似乎比其他人优秀的成见，又不能克服任何教条主义的空论，这些空论使他——巴乌洛，而不是作者，与“巴彦士主义者”很相似。

对巴乌洛的谴责从根本上说是对反宗教改革运动的法利赛人的谴责。蒂尔索并非偶然地采纳了《新约》中最激烈的反法利赛人的寓言。为了隐晦曲折地批评教会和国家的舞弊行为而利用圣书，尤其是伊拉斯谟之后的人文主义者中间普遍流行的做法。

有一个梦使三十岁的僧侣巴乌洛坐立不安。梦境似乎显示他的罪孽超过了他的功劳。他满脑子想入非非，要求上帝回答：“我既然走上这样的正道，请告诉我，我将进入你的天堂，还是进入地狱？……”这番话使魔鬼能够引诱僧侣。魔鬼对他说，在附近的那不勒斯住着一个人，巴乌洛将和他有相同的永生命运。巴乌洛就像寓言中的法利赛人那样，相信这将是一位“伟大的圣徒”。他一到那不勒斯，恩里科就以敲诈勒索者、暴徒、杀人犯和渎神者的面貌出现在他面前。巴乌洛忘记了作为一个教会人士他有责任拯救恩里科，而不是救自己，他在惊恐之余决定，既然僧侣生活没有给他带来益处，那就不如像恩里科那样做一个盗匪，去过快活生活。

“巴彦士主义者”不是蒂尔索，而是巴乌洛。他尊奉的正是“前定论”的最坏变种——“前定判罪”论——的学说。与此同时，巴乌洛就像反宗教改革运动的教皇保罗四世或阿尔发公爵那样被阴郁的沽名钓誉动机所左右；他足以自豪的是，并非“前定论”而恰恰是他本人使自己遭受地狱之苦。尽管神赐给巴乌洛降下幽灵和奇迹，以实现对他的特殊救助，但他的自我责备依据的是本人的意志自由。如果“法利赛人”不像阿尔发公爵或《堂·吉

诃德》里听受忏悔的神甫之流那样傲慢又顽固，如果他耐心观察一番“收税人”，他就会受益匪浅。要知道无论恩里科赌博输得怎样，他总会给父亲留下一枚银币，照顾老人，倾听他的教诲（老人的一番话里编入了洛佩1596年的戏剧《反对绝望的方法》里的八行诗句）；被迫逃避警探的恩里科还准备像特洛伊的埃涅阿斯那样，把老父带出那不勒斯。“法利赛人”不愿理会“收税人”的这些微末的义举（完全像一则寓言说的那样：“上帝啊！我要感谢你，因为你使我不像其他人、盗贼、欺压人者、私通者或这个收税人”），他在山区行劫；当神赐以牧女天使的面貌从天而降直接帮助他的时候，他就与“前定判罪”的教条主义分不开了。牧女出现的场景具有索福克勒斯的深刻性，并理应对当时的公众造成震撼的印象，因为神助使巴乌洛完全有可能改邪归正，但他冥顽不化，像俄狄浦斯那样以命中注定抵抗忒瑞斯阿斯并按照本人的意志将自己再度引到必然灭亡之路。但即使在最悲惨的时刻，“法利赛人”考虑的还只是自己，而此时“收税人”正试图拯救巴乌洛的灵魂，并教导教士要有信仰！

·394

蒂尔索在描写监狱中的恩里科拒绝临终忏悔时，大声斥责哈布斯堡王朝统治下的国家和反宗教改革运动的教会提出的根本观点。典狱长向恩里科宣读死刑判决，当场劝告这个被判罪者要关注灵魂。刽子手和牧师的作用集于一身，而哈布斯堡王朝的国家及其宗教裁判所站在他一边。蒂尔索对此深感厌恶。“在向我宣读判词时，你竟然还敢布道！”恩里科高声诅咒，赶走了监狱里拯救罪犯灵魂的家伙。只是由于父亲的再三要求，恩里科才同意进行临终祈祷。这个场面毁坏了反宗教改革运动的另一根支柱。恩里科坚信破戒者无需通过神甫（即教会）的中介，可以直接向神吁求。这里出现了新时代自然神论信仰（用另一种方式看，新教也部分预告了这个信仰）在文艺复兴时期的预兆，按照这一信仰，教会不再是与上帝沟通的必要环节。

被处死的恩里科的灵魂升往天空，但巴乌洛不相信眼前的奇迹。遭他抢劫的农民被迫拿起武器，包围了他，他傲慢地夸口说“一个贵族足以对付四万个农夫”，至死不肯改悔，死后坠入地狱。

《因不信上帝而下地狱的人》是一部人民文艺复兴的戏剧。它表达了按西班牙的方式恢复与人民的观念融合的思想。与巴乌洛对立的是恩里科，这个“世界上最坏的人”、“收税人”，取得了对隐修士、“法利赛人”的绝对道德胜利。戏剧的象征意义极为深长：正如洛佩将臣民布斯托·塔别鲁和塞维利亚之星抬高到国王桑乔四世之上，蒂尔索则象征性地将最后一个俗家人凌驾于反宗教改革运动的最高主教之上。当但丁，一个公民，一个被逐出佛罗伦萨的人，决定将教皇投入地狱的时候，文艺复兴运动就在欧洲拉

开了序幕，而当闭幕前夕，它达到了登峰造极的地步，此时在枷锁最沉重的国度里，一位秘密创作或匿名创作的普通僧侣，象征性地用笔将反宗教改革运动的伪君子主教们打入了地狱，让他们遭受永世的痛苦。

第十章　葡萄牙文学

1. 中世纪与文艺复兴前的文学

十四至十五世纪的葡萄牙文学与西班牙文学仍然有着密不可分的联系，在很大程度上，葡萄牙文学乃是伊比利亚半岛文学的一个区域分支。这一文学的最初文献所使用的语言是加利西亚—葡萄牙语，同时，许多文献也存有卡斯蒂利亚语的文本，因此，并不总是能够确定，原始文本是用何种语言写就。收录于十三至十四世纪的三本诗集中的诗歌是最初使用加利西亚—葡萄牙语的文学文本。出现最早的是《阿儒达歌集》，它由葡萄牙宫廷记录（或重写）于十三世纪末。另外两部（《国立图书馆歌集》和《梵蒂冈歌集》）则是成文于十四世纪。自然而然，在这些歌集的诗歌中也可以看到民间流传的相当古老的歌谣。歌集中还提到了一些宫廷诗人。其中最早的是一位出生于1141年的名为若昂·苏瓦雷斯·德·派瓦的人，最晚的是卒于1354年的巴尔塞洛伯爵。这些歌集在组成上不尽相同：在《阿儒达歌集》中有六十四首源于后期抄本的诗歌；相反，在随后的两本歌集中却有许多新诗。在歌集的一个抄本中录有十四世纪一篇诗论的片段，其中对诗歌体裁还进行了分类——《友谊之歌》、《爱情之歌》和《嘲讽与侮骂诗》。《友谊之歌》（也就是爱情诗歌，以妇女的名义而作）——是最古老的一种诗歌，起源于春季农作庆祝会的歌谣。其简单的韵律结构通常被称为“平行结构”。这些诗歌的内容说明了它们的民间特点：女主人公即农村姑娘在乡村生活的普通情境中（在泉水旁、在河边等等）向自己的心上人或是女友倾诉衷肠。后期也有一些《友谊之歌》反映了城市与宫廷的日常生活。其平行结构说明，民间创作的诗歌已广为流传并成为宫廷诗人的典范，其中有权贵、国王堂·迪尼斯（迪尼斯一世，1261—1325年）本人。

395·

《爱情之歌》出现较晚，是以宫廷的名义写成的。这些诗模仿“普罗旺斯的诗风”（正如国王迪尼斯在自己的一首诗歌中所宣称的那样）。葡萄牙文明与普罗旺斯文明之间的联系相当密切。在《爱情之歌》中，普罗旺斯抒情诗的影响是显而易见的。《嘲讽与侮骂诗》中拥有大量详细的情节；贵族诗人与职业行吟诗人之间的竞争是嘲弄的主题之一。还有一些讽刺诗歌以及政治题材的诗歌，例如，对在1245年出卖国王桑乔四世的卡斯蒂利亚地方

官的揭露。

布列塔尼系列宫廷骑士小说(《圣格拉尔的愿望》)的葡萄牙语译本得以保存;现在,葡萄牙正与西班牙争夺《阿玛迪斯·德·高拉》的著作权(至今尚无确切的根据证明《阿玛迪斯·德·高拉》的最早刊本是用葡萄牙语写的)。1344 年编写了第一部葡萄牙文本的编年史(已知的只有西班牙语译文),这样,葡萄牙 1342 年编年史的片段便得以保存。此处转述了葡萄牙国王阿方索·恩里格斯统治的神奇故事以及他先与母亲和继父后又与罗马争夺王位的斗争。看来,这一传奇流传于民间,反映在(未被保存的)史诗中,又从史诗进入编年史。

费尔南·洛佩斯(1380 年后—1459 年后)是国王堂·佩德罗、堂·费迪南、堂·若昂统治纪事的作者。他的纪事作品因对生活的宽阔视野、对历史事件的戏剧性描述而引人入胜。后来,葡萄牙的一些浪漫主义作家从费尔南·洛佩斯的纪事作品中汲取了其民族历史题材作品的一些情节。他刻画了像争权者雷奥诺尔·特雷莎或贵族骑士努诺·阿尔瓦雷斯这样一些典型人物的独特与力量。

《诗歌总集》是中世纪与文艺复兴前诗歌的总结性选集,由加西亚·德·雷森德编纂,于 1516 年出版。其中收录的诗歌主要是十五世纪葡萄牙宫廷创作的诗歌。具有平行结构的古老民歌正逐渐淡出,不再作为宫廷诗人的典范。诗歌结构正趋向复杂(显然,这是受到了西班牙诗歌的影响):通常,这是那种格洛萨诗,其主题形成于最初几个诗段又作为叠句重复。根据诗段的数量区分为若干诗歌体裁。

十六世纪之前的葡萄牙文学并不发达。从本质上来看,它还没有彻底从形成于伊比利亚半岛的大文明中独立出来。争取民族独立的斗争为文艺复兴时代葡萄牙文学的繁荣作好了准备。

2. 葡萄牙的文艺复兴时代与十六世纪上半叶的文学

十六世纪,民族的力量与才智找到了用武之地。民族思想形成于曼努埃尔一世(1495—1529)所倡导的三位一体中:“航海、征服、贸易”。为了将经济需求提升到献身理想的热情高度,宗教与哲学、幻想与理智融合在了一起。在葡萄牙的文艺复兴时代,所有的作家都将思想辩论、新的思想观念列入创作的文艺结构,并且常常是以直接而又公开的形式。

如果没有历史学家和传记作家,没有旅行者和传教士,没有巨著和浅陋小册子的作者,便无法理解葡萄牙文艺复兴时代的精神世界及其最高体现——卡蒙斯。地理论文、途中日记、旅行与征服的传记在这一世界形成中

396 · 所起的作用正如人文主义者的哲学论文在意大利所起的作用一样。在这一类型的浩瀚而又纷繁的文学作品中，脱颖而出的有巴罗斯的《十卷书》(《亚洲》)、卡斯坦耶达的《印度的发现与征服》、加斯帕·科雷亚的《印度的传说》、费尔南·门德斯·平托向欧洲人讲述日本文化的《游记》、迭戈·巴塞科和加尔西亚·德·奥尔塔的自然科学论文、达米扬·德·高依斯的《曼努埃尔国王纪事》、远征军秘书卡布拉尔·彼罗·巴斯·德·卡明尼亚呈报国王发现巴西的有散文诗韵味的信件。葡萄牙旅行者的作品流行于整个欧洲。使臣弗朗切斯科·阿尔瓦雷斯关于出使埃塞俄比亚(于1540年)的汇报被译成西班牙语、意大利语、法语、德语和英语。人们对海外土地的美丽富饶进行了激动人心的描述，从而形成关于“人间乐园”的神话、独出心裁的复兴幻想，这一幻想不仅使作家和思想家(托马斯·摩尔等人)，也使那些到过海外的士兵和商人、传教士或只是幸福的追寻者等普通人群情激奋。关于“善良的野蛮人”的传说对于启蒙思想尤为重要，它大概起源于葡萄牙旅行者对巴西居民的描述。这些讲述在语气上明显区别于西班牙文献中对印第安人的看法。

纪实文学也有对旅行者厄运的描述。一些关于重大的船舶失事的故事尤为盛行，它们刊载于十六世纪的小册子中，到十七世纪则被收录于《海上悲剧史》一书中。海上航行的悲剧一面与对人类万能的颂扬形成了鲜明的对照。这是葡萄牙文艺复兴时代戏剧性的来源之一。

葡萄牙人与欧洲文艺复兴的联系非常广泛。在复地运动和初期征战结束之后，葡萄牙国王在十六世纪初开始充当欧洲和平与统一的保卫者，反对土耳其人。他们提倡教育，邀请人文主义者任教于科英布拉大学并对王室子弟进行培养，为这些人提供退休金和赏赐。年轻的葡萄牙贵族们遍游欧洲或是享受国王奖学金就读于巴黎、佛罗伦萨和卢万。伊拉斯谟对葡萄牙知识分子思想的影响尤为巨大。人文主义者达米扬·德·高依斯是他的捍卫者，他呼吁(确实是相当谨慎地)与改良主义者和解。另外一位人文主义者安德烈·德·罗森德甚至还写了一篇《致伊拉斯谟的颂书》(1531)。他本人在里斯本大学作过揭露经院哲学的讲演。戏剧家吉尔·维森特提倡宗教忍让，对认为一切自然现象都是上帝意志表现的思想予以了批驳。诗人萨·德·米兰达在寄语友人的诗中猛烈抨击了经院哲学，要求直接改信《圣经》与“个人信仰”。伊拉斯谟论点的最为广泛的影响体现在若昂·德·巴罗斯的哲学论文《精神商品》(1531)中，其中还有很多中世纪的讽喻(“理智”坚信天主教教义，反对犹豫不决的“意志”、“观点”和“时间”)，但同时对僧侣生活和神学的广泛批评又带有明显的文艺复兴的特征。

葡萄牙知识分子对于新时代的感觉是敏锐的，尽管人文主义思想还不像在欧洲其他国家那样坚定。文艺复兴时代的处事态度不是在那些哲学论文中，而是在实践活动中得到了更充分的体现。葡萄牙人与其说在理论上阐述了应当做怎样的人，不如说他们就是那样的人，并且在生活和创作的各个领域展现自己。

葡萄牙为文艺复兴时代造就了一批非凡的人才。这就是若昂·德·巴洛斯(1497—1562)，旅行家、历史学家、小说家、哲学家和语言学家。这就是达米扬·德·高依斯(？—1572)，商人和外交家、音乐家和作家。他遍游欧洲，与伊拉斯谟交友，与路德和梅兰希顿攀谈，给大画家杜勒尔摆姿势。弗朗索瓦一世的军队入侵尼德兰之时，达米扬·德·高依斯正好在布拉班特，于是他成为防御卢万的组织者，沦为俘虏，他的渊博的知识也让法国宫廷震惊。作为葡萄牙王子的老师、《曼努埃尔国王纪事》一书的作者，他涉嫌参与宗教改革而被宗教裁判所判决有罪，并历经三道诉讼程序，贫困潦倒，精力憔悴，最终死于囚禁之中。这就是杜尔特·巴塞科，以星象论文著称的天文学家和士兵。最后，就是卡蒙斯本人，他的一生是在"一手执笔，一手提剑"中度过的。这些人不仅博学多识、才华横溢，而且热衷于实践活动。

葡萄牙文艺复兴时代的分期相当明显。它始于十五和十六世纪之交。十六世纪上半期和下半期的相互区别特别显著。

在十六世纪上半期，文艺创作的体裁和形式花样繁多：有吉尔-维森特的街头宗教剧和讽刺喜剧，有学术喜剧，有诗歌，有田园诗，有骑士小说以及许多鲜明的、独具民族和个人特色的作品。在这一时期开始了对新的道路的开拓与探索。

四十年代，宗教裁判所的活动变得异常活跃，随即出现了耶稣会士，对人文主义者的迫害开始了。葡萄牙也加入到反宗教改革运动的行列中。年轻的国王塞巴斯蒂安幻想着新十字军骑士的光荣，将国家推向在非洲的没有希望的军事冒险。在阿尔卡扎基比尔战斗(1578)中，军队溃败，国王战死，此后，一蹶不振、没有王位继承人的葡萄牙很快成为腓力二世的囊中之物。在十六世纪下半期，葡萄牙王室的死气沉沉愈发凸现。随之，国内的思想氛围也在急剧转化。历史学家迭戈·德·科乌图着手续写巴罗斯的《十卷书》，从根本上改变了葡萄牙历史学的基调——他已经不是在讴歌，不是在史诗般地叙述征战，而是在批评殖民地管理的弊端。

在十六世纪下半期，一派肃杀之气笼罩着整个葡萄牙，已经可以感觉到一种悲剧收场的临近——民族独立与一流大国地位的丧失。但是，在此显现了文艺复兴时代的普遍辩证法：危机之时、人文主义者抛弃不切实际的

幻想之时，成就了具有深入而又完全的洞察力的艺术时代，成就了思想和文艺完美结合的艺术时代。

用西班牙语和葡萄牙语写作的吉尔·维森特（1465—1537）的创作揭开了葡萄牙文艺复兴时代的序幕。他似乎吸纳了整个中世纪晚期的戏剧传统——有宗教的一面，有讽喻的一面，也有民间狂欢的一面。大部分的"戏剧"结构本身还留有中世纪的痕迹：缺乏情节的一致性，人物众多，同时又包括各个修辞层次——从日常生活中的现实人物直到各种讽喻。其中描写天使和魔鬼为"地狱"、"天堂"和"炼狱"挑选乘客的《船》；《集市》和《朝圣者》等等——所有这些都是"正式演出前的序幕会演"，是各种类型的杂剧。社会讽刺作品在这些街头宗教剧中占有中心位置，这也属于中世纪的传统。

在街头宗教剧中，维森特最喜爱嘲弄的对象——是生活方式绝非圣洁的教士（尤其是僧侣和隐修士）、独断专行又目空一切的贵族（在一出街头宗教剧中甚至连宫廷也成为贪污受贿、任人唯亲的藏污纳垢之所）、贪婪成性的高利贷者、贪得无厌的法官、任性放纵的流浪者。

然而，不管中世纪传统的影响有多么重大，它终究没有囊括维森特的所有创作。在他所写的四十四部剧本中，有街头宗教剧（《上帝简史》、《圣母神秘剧》等等），有道德题材的讽喻剧（《灵魂》）和轰动一时的政治题材的讽喻剧（《警惕战争》），由骑士小说改编的戏剧（《堂·杜亚尔杜斯》）和由牧歌改编的戏剧（《鲁本的喜剧》），还有讽刺喜剧，从中可以看到现实主义性格喜剧的萌芽（《谁有秕糠？》）。在维森特的同一街头宗教剧中，同时存在基督教神话人物与异教神话人物，宗教上热情奔放的台词与讽刺性抨击交织在一起。维森特熟知民歌与浪漫诗歌，有时是引用，有时则进行艺术加工。日常生活人物口语的现实主义的准确性与讽喻人物言语的崇高诗意融为一体。在维森特的一些讽刺喜剧中，还有中世纪"讽刺闹剧"中的传统人物：富有的多情老翁、拉皮条的女人、求全责备的未婚妻等等。但戏剧家同时也有一部讽刺喜剧《印度》，其中不论是场景还是人物都是由葡萄牙历史的具体状况所决定的——这就是由于征战印度而招致的对财富的贪婪追求。在此作家没有遵循传统，而是根据观察、根据现实进行了创作。在讽刺喜剧《谁有秕糠？》中，在《船》和《集市》的一些情节中也是如此。维森特的艺术体系向现实主义的转变体现在街头宗教剧唯一的（如果不包括天使、讽喻的美德以及在十字军远征中死去的两个骑士的形象）正面主人公——庄稼人、农民的表演中；戏剧家认为，正是这位庄稼人、这位农民值得同情与爱戴。如果说在中世纪的戏剧中，农民（通常是牧人）是习以为常的取悦观众的人物，那么，维森特则赋予他令人喜爱的朴实性格。而在维森特最杰

出的剧本《船》和《朝圣者》中，农民不是作为千篇一律的憨头憨脑的角色出现，而是作为完全现实的社会上的一员出现的，他辛苦劳作，顾不上擦汗，是他供养着所有其他阶层的人们。

吉尔·维森特有些戏剧几乎完全反映了时代最尖锐的问题。例如，在《集市》一剧中围绕轰动一时的宗教问题展开了辩论——以伊拉斯谟的思想审视罗马教廷的赎罪券、圣徒祭祀、朝圣以及其他舞弊行为。从这一剧作中的天使和牧人那场戏中可以感觉出圣芳济派的影响——要想升入天堂，道德上的纯洁清白是必不可少的条件。·398

维森特从事的事业——创建民族戏剧、努力融合各种传统、对新思想和新的社会事实的敏感，使其成为葡萄牙文艺复兴时代的第一位艺术家。

同时，随着民族戏剧的创立，葡萄牙的诗歌也发生了革新。在十六世纪的最初几十年，诗坛上占统治地位的还是旧的形式。例如，在加西亚·德·雷森德所编纂的《诗歌总集》(1516)中，单一形式的诗律(八音节的诗歌)以及一些传统的中世纪诗歌形式如赞美歌完全占据了上风。编入《诗歌总集》的贝尔纳丁·里贝罗(？—1552?)的诗歌还没有脱离这个传统。但在其牧歌(第一首发表于1536年，所有的五首完整发表于1554年)中已勾勒出新的诗歌形式。陌生的牧歌形式、古典田园诗旋律的大量余音、透过田园诗的程式而展现葡萄牙境内谷地的真实特征的风景描写——所有这一切都背离了传统的诗律学，背离了以“希望”和“关怀”等等抽象概念作为象征的手法。利贝洛的诗歌通常是一些抒情性的独白或对话，其中一位交谈者体现的是爱情的苦涩，而另外一位则体现了健全理性的要求。葡萄牙抒情风格的典型特点——某种沉湎于忧郁的心情——在这些简单的牧歌中就可以感觉得到。

弗朗切斯科·萨·德·米兰达(1481—1558)是诗歌的改革者。他出身贵族，其文学生涯是从创作宫廷骑士诗歌开始的，这很符合当时葡萄牙宫廷的口味。从1521年到1526年，他在意大利旅行，在那里结识了本博、桑纳扎罗和阿里奥斯托，还与维托丽娅·科隆纳交友。回国途中他滞留西班牙，看来，他是在那里遇到了博斯坎和加尔西拉索。旅行急速扭转了他的文学命运。萨·德·米兰达是葡萄牙第一位以意大利诗风写作的诗人。他引入了音节诗，创作了十四行诗、六行诗、八行诗、三韵句诗等等。萨·德·米兰达及其追随者开始推行古希腊罗马诗歌的抒情体裁(哀诗、颂诗、题诗、书简诗等等)。萨·德·米兰达新采取的措施触及的不只是诗歌的形式，在他的创作中也展现了新的诗歌特点：在诗中表达自己的内心生活。萨·德·米兰达的真实情感在新柏拉图主义的精神中转化成了复杂的隐喻化结构；对女性的热烈爱慕成为追求崇高理想精神的“异在”。但诗人还是

在几首哀诗中使自己的爱情煎熬得到了相当完整的体现。萨·德·米兰达抒情的突出特点是各种复杂思想的融合和相对朴实的语言表达——他避免修辞上的抽象议论、避免文学上的模仿,其诗歌的形象体系建构在日常生活的基础之上。

在牧歌和书简诗中,萨·德·米兰达显示出他是一位批判地研究现代的思想家。在牧歌《巴斯托》以及致安东尼奥和彼罗·德·卡尔瓦略的信中他审视了最尖锐的社会问题。总体而言,米兰达倾向人文主义者,尤其倾向托马斯·莫尔:揭露战争、暴力、金钱的力量,揭露贵族阶级的寄生生活,揭露农民破产的残酷命运。作为一位有名望的贵族,他还用一些激烈的、格言式的诗行描写了自己所属阶层的生活:"他们所享用并以为炫耀的皮毛都是被剥削的农夫的皮呀"。诗人还谴责了资本积累初期的种种表现,因为所有这一切都引发了贪欲并将人们推向暴力。自然与社会的反差是这些诗歌的主题之一。米兰达对航海与征战予以了批驳,因为它们破坏了人与自然的联系,使人丧失了自然的本性。米兰达在牧歌中展现出文艺复兴时代典型的乌托邦式的"黄金世纪"画面,并且它对于诗人而言还有一个历史的指向:在他看来,早期封建主义的遥远时代便是那样的"黄金世纪",那时,封建领主过着健康的生活,与农夫保持着质朴的兄弟般的友好关系。关于个人自由,这是米兰达最为关注的问题之一。根据他的观点,只有在僻静的农村生活中人才能获得个人自由。正是社会不断使人屈从并摧残人性。诗人的伦理典范,是"除了健全理性,不知有其他领主"。萨·德·米兰达本人就遵循了自己的信念:大约在1530年,他离开朝廷并定居封邑,在那里他尝试着去过农夫的生活,不懈讴歌农夫生活的美好。

1508年,西班牙语版的《阿玛迪斯·德·高拉》发表(蒙塔尔沃校订 399· 本),这在葡萄牙引起了一股痴迷骑士小说的热潮。1520年,当时还很年轻的若昂·德·巴罗斯(未来的历史学家和哲学家)创作了长篇小说《克拉里蒙多皇帝纪事》。骑士小说的故事情节和氛围在此用来歌颂葡萄牙和统治王朝的前途。小说的最高潮——主人公遇到了魔法师法尼摩尔,这位魔法师在诗歌中讲述了葡萄牙国王的功勋并预言他们将在东方取得新的胜利。在这位魔法师的讲述文本中已经可以看到巴罗斯本人后来所写的葡萄牙战争与征服史以及卡蒙斯所创作的史诗的模糊轮廓。在骑士小说中也不缺乏全欧洲的典型。其中最杰出的是佛朗西斯科·德·莫赖斯的《英国的帕尔梅林》,1547年被译成西班牙语出版,而其原语文本则于1567年出版。复杂的情节、丰富的幻想、生动的描写使得这部长篇小说成为这类体裁最杰出的作品之一。但是,在十六世纪葡萄牙的散文中,最伟大最独创的作品是贝尔纳丁·里贝罗所著的长篇小说《少女和闺秀》(1554)。小说用韵律

散文写成，属于用情节框架连接起来的小说系列。作者的构思是由"田园小说"决定的。《少女和闺秀》是独具特色的"感伤主义田园小说"，因为小说主要是考察爱情的波折和类型及其心理辩证因素。爱情被描写为人生最崇高的价值，是一种能战胜义务和理性的力量。

安东尼奥·费雷拉(1528—1569)的活动为十六世纪上半期葡萄牙文学的人文主义倾向作了总结。费雷拉尽管没有过人的文学天赋，但由于他制定了美学纲领，还是在文学进程中起到了显著的作用。对这一纲领的描述也构成了他诗歌的价值(他的儿子于1598年将其诗歌收集并以《卢济塔尼亚诗抄》为名出版)。费雷拉的抒情诗发展了葡萄牙自萨·德·米兰达时代起就已闻名的彼得拉克派路线，他的牧歌重复了桑纳扎罗的主题。与同一时代的葡萄牙作家相比，费雷拉在其颂歌和书简诗中更加清晰地形成了人文主义的伦理学和美学论点。他坚决捍卫由古希腊罗马及其文化培植的健康而有人性的道德。在费雷拉看来，学习古希腊罗马文学是完善自我教育的最佳手段。在其美学纲领中，阅读经典作家的作品并模仿这些经典作家是一个基本要点。费雷拉创作了颂诗，将葡萄牙语作为一门标准语加以捍卫。费雷拉同时代的大多数文学家都使用两门伊比利亚语言(葡萄牙宫廷实行双语制，因为葡萄牙王后通常都是西班牙王朝的公主)，与他们不同，费雷拉没有用西班牙语写过一个诗段。诗人呼吁创作一部民族史诗，他认为，民族史诗是民族文学首先是语言的丰富而深刻的明证。不过，对于费雷拉而言，史诗，与其说是铭刻民族历史的手段，不如说是在表达方面改善加工民族语言的手段。

除了诗歌，费雷拉还遵循古典主义准则创作了两部喜剧和一部悲剧。如果说，他的喜剧还重复着普劳图斯和泰伦提乌斯的喜剧体系的话，那么，在其悲剧《依内斯·德·卡斯特罗》(发表于1587年)中，古典主义的准则已被应用于来自民族历史的故事情节之中。

3. 十六世纪下半叶的文学　卡蒙斯

关于若尔热·费雷拉·德·瓦斯孔赛洛(?—1585)的生平，很少有资料提及。他大概于十五世纪四十年代初就读于科英布拉，曾是阿维罗公爵家庭里的人，而晚年作为秘书供职于王府。

费雷拉·德·瓦斯孔赛洛创作了三部散文体喜剧——《埃弗洛济娜》(1555)、《乌利西堡》(大约于1561年首次出版，被宗教裁判所书刊检查机关查禁，后于1618年再版)和《宫廷谱》(已知的只有1619年的版本)，他创作这三部喜剧与其说是为了上演，倒不如说是为了供人阅读，另外，他还写

了一部骑士小说《续圆桌骑士传》(1567)。瓦斯孔赛洛的其他一系列作品没能留存,已知的只是在一些传记资料中有所提及。

瓦斯孔赛洛小说中的"续圆桌骑士",是围绕在阿尔图尔国王继承人萨格拉摩尔国王周围的一批骑士。在讲述他们的传奇故事之前,还穿插了骑士自古希腊神话中的英雄事迹以来的简史。与大多数的骑士小说不同,瓦斯孔赛洛奇异的故事情节与他那个世纪葡萄牙的现实因素交织在一起:他对里斯本作了一番描绘,还让主人公参加了著名的为了向堂·若昂王子告知骑士称号而安排的骑士比武会等等。对十六世纪葡萄牙生活的整个环境——各种状况、器具、仪式的详细描写构成了这部作品的独特风光。

400·

瓦斯孔赛洛的喜剧在体裁方面起源于西班牙作家罗哈斯的《塞莱斯蒂娜》:它们不像是戏剧作品,倒像是对话体的小说。作者关心的不是故事情节的紧张发展,而是对人物和环境的详尽描述。在第一部喜剧中,没有名望的西班牙贵族泽罗季波爱上了显贵埃弗洛济娜,并最终赢得了幸福的婚姻,这也要归功于善于交际、贪恋女色的卡里奥菲罗在其中所起的中介作用,卡里奥菲罗扮演了类似于塞莱斯蒂娜所扮演的角色。在第二部喜剧中,错综复杂的情节在小市民环境中展开,一个名为乌利西堡的富裕商人让自己的妻子儿女过着笃信宗教的孤独生活,他本人却风流快活地与举止轻浮的女人发生私情。女儿们爱上了多情的年轻人,并请求名为虔诚信徒、实为拉皮条的女人帮忙。应书刊检查机关的要求,喜剧再版中"虔诚的信徒"更名为"寡妇",全剧最终以好色老头的可耻失败和有情人的终成眷属收场。

在瓦斯孔赛洛的第三部喜剧中,正如序幕中所言,"力图展示宫廷生活的概貌"。在宫廷阴谋中富有经验的埃列格拉菲娅领导着年轻的菲洛梅娜并帮助她摆脱了引诱者所设下的圈套,使她获得了体面的婚姻。

在瓦斯孔赛洛的所有喜剧中,人物语言的详尽是一大特色:在长长的独白和对白中他们表达了自己对爱情、友谊、婚姻、迷信等等的看法。其中对人物过分笃信宗教以及对奇迹和征兆的信仰往往予以讽刺,这也使研究者有理由认为,伊拉斯谟对瓦斯孔赛洛产生了影响。这种自由思想也是宗教裁判所查禁其创作的缘由。1561 年,《乌利西堡》被列入《违禁书刊索引》,而《埃弗洛济娜》在 1581 年也被列入。

瓦斯孔赛洛的喜剧包含了大量的风俗资料,能大胆使用那一时代的口语,作为将民族传统(吉尔·维森特的戏剧)和古典主义喜剧原则相互融合的尝试,这些喜剧在十六世纪的葡萄牙文学中占有显著位置。1631 年,《埃弗洛济娜》被译成西班牙语,可能它对洛佩·德·维加创作《多罗特亚》(1632)也产生了影响。

十六世纪后半期理所当然地被称为卡蒙斯时代。此前几十年间渐渐成熟和形成的一切都在他的艺术创作中得到了反映。卡蒙斯精通传统的八音节诗歌，在技艺上超越了意大利诗歌的追随者。他吸取了人文主义者的经验教训，但透过他诗歌中哲学家似的奔放和古典主义的细腻联想，我们又总能感觉到一种对远游、战争、困苦的体验。关于史诗，费雷拉曾经写道，史诗要能复现古典主义的完美并且能空前提升葡萄牙语；历史学家们幻想要让民族功勋永垂不朽；学者们要汇总葡萄牙人对世界学术的贡献。卡蒙斯将这一切都结合在一起，仿佛要以综合葡萄牙的文化贡献作为自己的使命。作为文艺复兴时代一位真正的艺术家，卡蒙斯将个人经验和民族经验都提升到世界与人的哲学层面上。

关于路易斯·德·卡蒙斯（1524/1525？—1580？）的生平，很少有确切的资料保存。甚至连他的出生日期也是根据1550年的军队记录大致确定的，这一记录显示，那年他二十五岁。据现有资料，他出生于里斯本一个破落的贵族家庭，受过良好的教育，曾就读于科英布拉大学。然而，由于缺乏资助，他又不得不入伍，到摩洛哥服军役。

在摩洛哥的一次战役中，卡蒙斯的一只眼睛残废了。后来因与一个廷臣决斗，他又被囚禁了几个月。1553年，他作为志愿兵被派往印度（有一种说法广泛流传，说卡蒙斯被放逐是因为他爱上了某一显赫的女士，甚至可能是公主，但至今尚无资料证明）。卡蒙斯在果阿和澳门多次历险：因欠债又被投入监狱，经历船舶失事，据传说，他泅水逃生，一只手拿着他那时致力创作的珍贵的诗歌手稿。1567年，他穿越莫桑比克，1569年返回里斯本。途中他遭遇抢劫，失去了已经完成的被他定名为《诗园》的诗集手稿，但长诗《卢济塔尼亚人之歌》的手稿奇迹般地保存完好。1572年长诗问世，卡蒙斯名声大噪，他的诗歌甚至私人信件都在抄本中流传。不过卡蒙斯生前还是只有三首诗歌得以发表，他所得到的退休金相当微薄，还不能按时发放。根据与他同时代的人的证明，卡蒙斯死去的时候非常贫困，由慈善机构料理了后事。

从1584年第二版开始直到1609年，长诗《卢济塔尼亚人之歌》的文本遭到了宗教裁判所书刊检查机关的删削和歪曲。应用于神话人物的“上帝”一词被删除，同时还有很多看似色情的诗段被整个删除。

卡蒙斯的抒情诗由作家费尔南·罗德里格斯·洛博（索罗皮塔）根据抄本收集，并于1595年首次发表，在后来的版本中（1598年、1616年等）又增加了一系列诗歌。不过，有人对其中许多诗歌的著作权问题提出异议，卡蒙斯诗歌的校勘学至今还面对着很多尚未解决的问题。

卡蒙斯的作品集中包含四封信件和三部喜剧：《恩法特利昂》（由普劳

图斯的同名喜剧改编)、独幕喜剧《国王塞琉古》和五幕喜剧《菲罗德莫》。最后的这部喜剧,据信是诗人在成熟期所作(有证据表明,剧本曾在印度总督府上演),它与诗人的抒情诗有着密切的联系。剧本的故事情节由自幼分散的孪生兄妹菲罗德莫和弗罗里梅娜的传奇故事构成。菲罗德莫在一富裕的贵族家中做仆人并爱上了贵族的女儿迪奥尼扎。迪奥尼扎的兄弟则向牧女弗罗里梅娜大献殷勤。在用诗歌和散文交替写就的喜剧中同时贯穿着两条主线:一条是感伤主义心理描写的主线,其中对爱情的波折作了透彻的考察,另外一条主线比较现实,与调皮的女仆索利娜的行动联系在一起,剧中的索利娜有点像罗哈斯的谢列斯蒂娜。最终,由于巧合以及索利娜的机智灵活,一切真相大白,兄妹相认,两对有情人结合在一起。卡蒙斯的《菲罗德莫》乃是从吉尔·维森特的讽刺喜剧向文艺复兴时代的崇高喜剧迈出的重大一步。

抒情诗人卡蒙斯在实践上尝试了当时已知的所有诗格和诗歌形式。许多诗歌是用传统的、中世纪歌谣中已知的诗格——八音节诗写的,往往采用格洛萨特诗的形式。这些抒情诗的一些结构(尤其是一种寄语的变体“忧思难忘,何时才能相见?”)以其简朴、悦耳的音调反映了民歌的影响。在其他一些八音节的诗歌中,诗人展示了诗歌的诡辩艺术、传统形象的变幻以及对中世纪诗歌惯用的种种隐喻的出人意料的结合或再认识(例如,在以“绿眼睛的姑娘”为题材的两首格洛萨特诗中)。



路易斯·德·卡蒙斯肖像画

葡萄牙人从意大利诗歌中借鉴了“新的体裁”,卡蒙斯以这种体裁所作的诗歌充满着哲理和诗意。卡蒙斯创作了十四行诗、哀诗、牧歌、颂诗和歌曲,继承了萨·德·米兰达在葡萄牙诗歌中所开创的彼得拉克派路线。卡蒙斯巧妙地掌握了所有的体裁,尤其是十四行诗,使得许多诗段带有奇妙的乐感和明快的警句形式。

卡蒙斯爱情抒情诗的基础是爱情的新柏拉图主义观念。恋爱

中的女人是"美好的"、"高尚的"、"光彩照人的"，她的眼神在诗人心中激起无法抗拒的对美和幸福的追求。爱情是精神向理想境界的升华，这个过程是折磨人的，永远与忧郁和痛苦联系在一起。十四行诗《坠入情网的人，为所爱的女人而溶化》描写了新柏拉图式爱情的基础：男人凭着想象的力量化身为所爱的女人，在精神上与她融为一体。"既然我的心灵接纳了她的心灵，肉体还何欲何求？"以心理学上可信的笔触所表达的（十四行诗《我如此缺乏自信》、《我疯了》等）男方在具体的生活情境（相见、对相见的期盼、分离、女方的冷淡等）中的各种状态，同时也是纯粹精神系列的形象，是心灵在其追求完美的过程中升华和堕落的形象。 ·402

然而，卡蒙斯爱情抒情诗的崇高内容在很大程度上并不局限于爱情的抽象的玄学。卡蒙斯的诗歌之美，不仅在于其赋予作者对"我的齐尔采娅"的美貌的完全传统的描写的魅力（十四行诗《在明眸中，在姿态上——甜蜜的安谧》）；更在于它令读者感觉到——用诗人自己的话说——"鲜活的体验"和"纯真"，其来自于诗人对自身新柏拉图主义哲思的不同程度的抽象化表达。

在卡蒙斯的很多诗歌中隐隐约约透露出他个人的命运：被迫与情人长期分离，锒铛入狱，心爱女子的遇难。为在海难中丧生的迪纳梅娜而作的十四行组诗简洁明快，情感真挚，带有鲜明的忏悔性。组诗中对女主人公的称呼颇具特色，诗人不是称她为女士或夫人，而是相当亲密地、简单地称之为："我温柔的灵魂"、"我温柔的敌人"、"我的自然女神"。然而，在卡蒙斯的抒情诗中，真诚与自然并不一定与某些具体的情境有关：甚至是在最抽象的形而上学诗歌中，内心的真实性——情感的真实性、精神体验的真实性往往也会突如其来。例如，十四行诗《让爱情找寻新的诡计》即是如此，该诗以使用彼得拉克派诗歌常见的"希望"、"绝望"概念开头，以最后一节三行诗中意外的、动人心弦的表白而结尾："常有这样的日子，心灵被某一未知占据，不知这一未知如何而来，从何而来，也不知为何让人操心。"这种迂回挖掘程式化文学以凝聚真挚情感的手法使文学家有理由说出，卡蒙斯在诗歌中率先掀起了浪漫主义的波澜。

在卡蒙斯的哲理抒情诗中，通常强调一种悲剧占主导的思想——人与自然的不协调主题，命运的任意性主题，时间摧毁一切力量的主题，可怕的混乱的主题。人们甚至常常将卡蒙斯的抒情诗从文艺复兴时代艺术的范围中划分出来，因为他们从中看到了巴洛克风格最初的萌芽。同时，正如文艺复兴时代后期的其他一些艺术家一样，卡蒙斯还以深刻而又不可避免的悲剧视角去诠释现实。卡蒙斯的思考——对于独断专行的命运女神所操纵的世界，对于人的可怜而脆弱的生命，对于世界和社会与人的理想形式和

期望的不一致——是文艺复兴时代的普遍思想在诗人本人戏剧性遭遇和悲怆的民族境遇棱镜中的折射。卡蒙斯的"哀思"(根据普希金的定义)在这样一些十四行诗中，例如，在《淫雨山洪使人愁》、《为何我要被锁链锁在墙壁上》、《年复一年的煎熬》和《我可诅咒的出生之日》中，其悲剧性的高度堪比米开朗琪罗的著名祭文或哈姆雷特的独白。悲剧世界观的源泉，是统治世界的黑恶、混乱的秩序("世界如此慌乱，好像上帝已将它遗忘")。然而，世界的不和谐、不一致被另外一种和谐——接受并经历悲剧的个性之内部和谐——所克服。诗人的个性总是有力的、勇敢的，直面黑暗与死亡。卡蒙斯的诗歌说明：世界上有不幸，有不公，有极度的失望，但是诗人不应自承无力和渺小。不仅在许多十四行诗中，而且在第一首和第二首(根据它们在作品集中发表的顺序)哀诗中，诗人都表达了对任何不幸和考验的坚定准备以及对自己使命的信念。

在卡蒙斯的诗歌中，有一些主题率先迈入了巴洛克派的伦理学路线：例如，在八音节诗《在异乡的巴比伦河畔》中，肉体方面与精神方面、肉欲与高尚爱情的尖锐对立。然而，卡蒙斯笔下的人从来没有成为敌对力量的玩偶、混沌的牺牲品。他总能保持清醒的头脑，意识到自己评判、批驳世界的权利。如果说，在卡蒙斯笔下有一些充满着完全绝望之情的诗行，也正是这些诗行透露出对没有获得应得的尘世生活的人的深刻认识："要呼吸——空气太少，/而要生活——我甚至觉得世界太小。"在为遭受的不幸、破碎的希望、世界的不完美而痛心疾首的同时，卡蒙斯在各个方面又保持着高尚的智慧和对自己精神、自己人生体验价值的信念。

403 ·

卡蒙斯的史诗《卢济塔尼亚人之歌》(1569 年前完稿，1572 年发表)是文艺复兴时代最重大的革新作品之一。史诗的革新独创性来自于诗人与传统及其所处整个文化的深刻联系。

叙事文学的复兴是文艺复兴时代文学的一个坚定倾向，不过，正如我们所知，这一类型的几乎所有的尝试都不成功：最好的情况是出现了辉煌的骑士小说，最坏的情况则是一批相当虚假的作品。卡蒙斯的长诗是真正的史诗，甚至在情节结构中对古代的模仿(诸神的建议、作为故事情节推动力量的诸神的庇护和不满、各种神话形象和主题)也与对历史事件的叙述、对自然界和遥远国度的民族风情的详细描写自然地结合在一起。作者本人直言不讳地为神话指定了一个纯粹的结构任务：长诗中诸神的出现只是"使诗歌响亮动听的缘由"。确实，酒神巴克科斯、巨人阿达玛斯托、海神忒提斯就像是为诗人提供了一种超脱现实、超脱现在而达到神启的可能性。他们的言语如此集中地传达了长诗的基本思想，以至诸神的复杂情节的人为性完全消失。作为体现史诗概念的一个手段，神话在长诗中找到了自己的

位置。

长诗的内容是葡萄牙民族的历史。然而，这种历史不是一个事件接着一个事件按照顺序来讲述的。历史“被纳入”（正如地理学、天文学、医学、民族学）情节之中。而情节是瓦斯科·达·伽马远赴印度的种种波折。关于葡萄牙的历史，一些事件经由瓦斯科·达·伽马向对葡萄牙人持友好态度的国王梅林德通报而讲述出来，另外一些事件则是由海军上将的兄弟帕乌罗·达·伽马向问及葡萄牙旗帜上人物和图形的国王卡列库塔讲述的。这样，透过关于卢济塔尼亚人的讲述，也就是关于葡萄牙人（缔造葡萄牙的神话人物卢济的后代）的讲述，葡萄牙人的整个历史便作为一系列功勋和业绩被展现出来。于是诗人突出了重要的一环——新航路的发现。一切都仿佛聚焦于此：各项战事，关于堂·彼得罗（先为王位继承人，后为国王）的情人、美丽的伊涅斯·德·卡斯特罗的惨死和死后加冕的传说，以及科学家和旅行家们的观察汇编。所有这一切都是伟大成就的前史。海外游历是主要的英雄事件，透过它可以浏览史诗的整个内容。长诗的最后一章，在“爱情岛”光彩夺目的欢乐场景中，海神预言了新的航行和发现，预言了新的土地（指巴西）很快将由于葡萄牙人的发现而闻名世界。

在《卢济塔尼亚人之歌》中，卡蒙斯汇集了自己时代的许多主流思想并加以对比，令研究者惊异的是各种不同的思想因素都在这里纷然杂陈。葡萄牙的历史被描绘为多个世纪的十字军远征，被描绘为十字架首先在半岛上、在同摩尔人的斗争中后来又在遥远的海外的确立。对其他信奉基督教的国家的猛烈抨击反映了历代葡萄牙国王意图联合欧洲反对土耳其人的政策。在伽马的远征军开航的场景中，在来自列斯捷罗的老翁的谈话中，详细描述了“保守分子”的观点（例如，类似于萨·德·米兰达的看法）、宗法制度捍卫者的观点——他们认为航海、商业、工业是毫无价值的危害极大的事情，会使民族蒙受灾难、分崩离析：“第一个在海浪之上将帆升上木制桅杆的人该死！”

卡蒙斯没有直接驳斥他所反映的任何一种观点。他很平淡地看待这些观点，就好像认为每种观点都有正确的一面。在描写远征军在蒙巴萨险象横生时，在巨人阿达玛斯托为警告海员所讲述的极其凄惨的船舶失事和谢普尔维德一家遇难的细节中，难道来自列斯捷罗的老翁的不祥预言没有道理？就连诗人自己在第一首歌曲的末尾也对他作出了响应，他思索着人、这一软弱的“蚯蚓”，要知道，等待他们的将是“海上，那么多伴着死亡威胁的狂风骤雨，陆上，那样连绵不断的战争，那么多的尔虞我诈，那么多的困苦和磨难！”这些诗段的质朴和激情很像卡蒙斯最优秀的十四行诗。

来自列斯捷罗的老翁将伽马的旅程与亚当的破戒和伊卡罗斯的果敢作

比较。这样,与《圣经》和古希腊的比较开启了人的自决及其与诸神竞争的
404· 主题。文艺复兴的这一基本主题成为这部长诗中压倒其余一切的主题。可以看出,长诗在任何方面都贯穿着这个主题。诗人经常强调,葡萄牙人是在未知的大海中航行,在这样的大海上,人类的手臂还不曾升起过船帆。他在描写大自然的同时说明,是葡萄牙人首先探明了"大自然的奥秘"。诗人极其真实地描写了坏血病、海上灾难、饥饿、引航员的背信弃义、不愿容留旅行者的海岛居民的敌意。神奇的巨人阿达玛斯托在海员们途经的最危险的地方,在风暴角给他们发出警告,后来却被他们嘲笑;美丽的女神忒提斯将自己的爱情连同对大海的统治权一起献给了凡人瓦斯科·达·伽马,而非巨人阿达玛斯托。在酒神巴克科斯对诸神所说的话中,清清楚楚地显示出骄傲的未来人类响亮的、格言式的语句:"你们将会看到,再过若干年,无论在海上,还是天空,他们将成为神,而我们却沦为普通的凡人。"

长诗写于葡萄牙王国崩溃前夕。卡蒙斯自然看到了帝国衰落的迹象,看到了在印度的统治远非理想的统治。葡萄牙殖民地的现状与征服殖民地的崇高的英雄精神是完全不相称的。在卡蒙斯写于休达的一封信中说道:"……这片土地——是痞子们的亲娘,正直人们的后母。那些到这儿追逐金钱的人像一层水泡漂浮在水面上……"应当认为,卡蒙斯完全意识到历史悲观主义有时是合理的。他明白,历史可以被看作通往灾难的过程——来自列斯捷罗的老翁在谈话中就是这么说的,他预见到了葡萄牙文明的瓦解和分崩离析。然而,卡蒙斯也思考过要用艺术的力量拯救民族历史中珍贵的东西。他力图将重商主义的考虑看作葡萄牙进行征服的原因,并强调其传教的目的。这和新的资产阶级精神格格不入,而对官方天主教的思想是怀有好感的。但在创作长诗的年代,卡蒙斯就已经能够看到并且在果阿和澳门也亲身经历了自己周围人的放任自流、贪得无厌、疯狂敛财、贪污受贿种种丑态。难道瓦斯科·达·伽玛伟大事业的目的就在于此?经商已经不像文艺复兴之初那样是一项富有成效的进步事业,而是显现出了自己倒退的一面。承认对黄金、财富的渴求是英雄事业的动因也意味着卡蒙斯已陷入了历史悲观主义。

他不加掩饰地将葡萄牙的使命理想化,因而将葡萄牙人民的历史作为一个优秀民族的历史加以阐述。在长诗的艺术结构中,宗教性的宣扬,天主教对新教贬斥,新教徒对天主教的重新皈依,这些内容并不是那么重要,而只是将长诗中集体化的主人公加以理想化的一个——但不是唯一的——主题。这一结构的更为本质和包罗万象的方面是对人类敢作敢为的精神的讴歌。与天主教的传教活动相悖的感知能力源于维纳斯女神的形象,她的庇护使葡萄牙人克服一切艰难险阻,照拂着与这一主题相联系的最卓越而

富于幻想的事件。在维纳斯女神所安排的节庆时刻，围绕在海员周围的多神教的华丽将人类和他们所认知的大自然的联姻化为欢乐的结合。来自葡萄牙的过客与女海神们在“爱情岛馥郁的密林”中互换的“饥渴般的热吻”，所表达的也是引导着但丁笔下的尤利西斯的那种“渴望了解世界远景的饥渴”。酒神巴克科斯的谈话，这一献给人类勇敢精神的颂歌，以其形式上的古典完整性，以其纲领性的振奋，堪与尤利西斯在“地狱”里的谈话相媲美。

卡蒙斯善于突出那种真正的英雄业绩，这种业绩确实是人类发展中向前迈出的一步，因此，他才能够将其人民的历史史诗化。在这种业绩中，他善于提出它的某个方面，并运用各种艺术手法使之理想化，而这个方面不是暂时的，不局限于日常的狭小目的，而是属于整个人类——拓宽人的知识面，加强人的力量，有效地集中人的所有力量和才能。

卡蒙斯的诗歌——不管是《卢济塔尼亚人之歌》，还是抒情诗——往往被称为悲剧性的文艺复兴。诗歌的作者是这样的一个人，他饱经失望，了解现实生活，看到了民族衰落，也见证了那些曾鼓舞其前辈同胞的思想的黯然失色。卡蒙斯博学多识，具有英雄主义的热情，在这方面，他很像若昂·德·巴罗斯。但巴罗斯的英雄主义精神是爽朗、率直的，卡蒙斯的英雄主义精神却是在与现实的激烈冲突和怀疑中磨炼出来的。在残酷的新的现实世界中，卡蒙斯审视过去，拯救了文艺复兴的主要成果——被神化的人物的“英雄主义热情”和果敢强大的主题。

4. 十六世纪末至十七世纪初的文学

·405

在十六世纪和十七世纪之交，统治葡萄牙诗坛的已经是逐渐淡化的卡蒙斯传统。那一年代有三十多部模仿《卢济塔尼亚人之歌》的史诗流传至今。绝大部分史诗的意义在于提供了纯粹的信息，因为其中叙述了葡萄牙战争史的各个事件(1611 年巴斯库·莫兹纽·德·格维杜的《非洲人阿方索》、1634 年弗朗切斯科·德·萨·梅内赛斯的《被征服的马来亚》等等)。在抒情诗中模仿卡蒙斯的作品也占了多数：在大量重复着卡蒙斯诗歌主题和形象的十四行诗中，只有安德烈·法尔坎·德·雷森德和费尔南·罗德里格斯·洛博的少数诗作比较突出，费尔南·罗德里格斯·洛博绰号为索罗皮塔，以此区别于更为著名的同名作家佛朗西斯科·罗德里格斯·洛博。

在新世纪的最初几十年，西班牙的影响开始渗透，它后来确立了葡萄牙文学的概貌。这一过渡时期反映在弗朗切斯科·罗德里格斯·洛博(1579—1621)多方面的活动之中。毫无疑问，他是卡蒙斯去世以后葡萄牙最伟大的作家。在自己短暂的一生中，他能够继承卡蒙斯的史诗传统(长

诗《葡萄牙元帅》,1603—1609 年)以及贝尔纳丁·里贝罗和豪尔赫·德·蒙特马约尔的田园小说传统(《春》,1600 年,《漂泊的牧人》,1604—1608 年,《失望的人》,1614 年),他第一个遵循贡戈拉派和洛佩·德·维加的路线开始创作浪漫诗,并且最终成为葡萄牙的首位巴洛克派理论家(对白集《村子的农户》,1619 年)。

罗德里格斯·洛博在文艺上最有价值的部分遗产,是其中插入诗歌的田园小说,尤其是此类小说中的第一部《春》。

《春》以及其他小说的情节不是在模糊不清的田园环境中,而是在真实的阿伦捷若谷地,在葡萄牙的特茹河、蒙德古河和利兹河的河岸上展开的。与其他田园小说的作者比较,罗德里格斯·洛博更加成功地传达了葡萄牙自然景色的真实色彩、一年四季的变换。其小说的另外一个魅力源泉是诗歌。葡萄牙诗歌中的田园诗传统依靠的是丰富的民间创作基础:牧人的歌曲组成了葡萄牙民间诗歌最古老、最宽广的部分。在罗德里格斯·洛博的小说中,经院田园诗歌好似回到了自己的起源:这里的诗总是被人传唱,这是主人公在欢乐但又时常忧郁的时刻演唱的歌曲。罗德里格斯·洛博利用的只是古老的葡萄牙诗歌形式和诗格(大小八音节诗等),使诗歌焕发出纯真的质朴和自然的韵律,而这些在意大利派的雅致而复杂的诗律学占统治地位的时代已被遗忘。葡萄牙的抒情主义风格从一开始就具有独特的基本特征——这就是淡淡的、甜蜜的忧伤、烦恼,一种不清晰、不确定、但揪心的隐痛。温柔而又郁郁寡欢的忧愁的色调是葡萄牙抒情诗自存在以来的主导色调。罗德里格斯·洛博及其愁闷的因爱情而绝望的主人公列列诺的歌曲乃是葡萄牙诗歌最典型、最深刻的体现。这些歌曲的许多诗行成为格言:“如果我的生活中没有忧郁,那么,我将会死去”,“我活着,是因为我以愁为乐,忧愁越多,我的生活便越快乐”。

《春》,正如罗德里格斯·洛博的其他小说,在叙述的紧张性上不及蒙特莫尔的《狄亚娜》,其中的故事情节较为简单、静止。当然,牧人们的性格是象征性的,而且,准确地说,这些小说可以被称为感伤主义小说,而不是田园小说。因为不是牧人生活的美好,而是主人公体验并评判的情感的各种不同程度的流露(爱情、嫉妒、失望)组成了描写的客体。评判、争论(例如,关于嫉妒的两种形式,关于不漂亮的女子等等)、大量的奇谈怪论——这一切都是为了表明情感的辩证发展过程,它们之间的矛盾,从一种情感向相反情感的过渡。实质上,罗德里格斯·洛博小说中的争论已经与十七世纪象征主义诗歌中的形象结构相似。

这样,在弗朗切斯科·罗德里格斯·洛博的创作中便实现了向新形式的艺术、巴洛克派艺术的转变。在十七世纪,葡萄牙的文艺复兴时代——民

族文化历史上最辉煌的时代宣告结束。

第十一章　拉丁美洲文学的形成

·406

伟大的地理发现是文艺复兴时代一项令人称奇的业绩，它从根本上改变了世界的面貌并在诸多方面决定了历史的走向。但是，人类理智与勇敢的最伟大功勋却产生了悲惨的结果——对新发现土地原住民的征服与奴役。

在欧洲人出现之前，土著居民走过了漫长的道路，创造了基于前人成就基础上的一系列文明。在中北美洲，纳乌阿和玛雅语群各民族的文化和国家的同一性遭到了西班牙人的冲击。定都于墨西哥尤卡坦地区的阿兹特克"帝国"——一个统治着大量近亲部落和异语部落的专制独裁国家，乃是纳乌阿各民族大融合的结果。玛雅正走向衰落，他们的文化为纳乌阿各民族所接受，得以保存在墨西哥尤卡坦地区的诸城邦和格瓦捷马拉境内。在南美洲大陆，十六世纪前存在着一个印加—奇楚亚人的专制独裁国家，它压迫周围各民族，但却接受了他们的文化。

美洲各民族拥有辉煌的成就：纪念性建筑，雕塑，微雕，水彩壁画，历法，文字系统——图画文字（纳乌阿人的）、象形文字（玛雅人的）、结绳文字（印加—奇楚亚人的），发达的农业（尤其是印加—奇楚亚人的），纺织，手工艺。玛雅人、纳乌阿人、印加—奇楚亚人创造了在文化水平上堪比古代埃及、苏美尔、巴比伦的神话体系。神话发展的水平决定了口头和文学创作的特点。纳乌阿人和玛雅人的书面文学与口头因素紧密联系在一起，并在诸多方面与后者不可分离。尽管创造了图画文字文献和象形文字文献，对这些文献的口头传达仍具有重要的作用，并存在着一种发达的体裁系统：神话历史叙事文学、颂诗、哲理和爱情抒情诗、说教文章、劳动和战争歌曲、处于萌芽阶段的祭祀历史剧。殖民征服破坏了美洲文化发源地的独立发展，但却为新的融合创造了条件，这一融合最终成为拉丁美洲各国现代民族文化的基础。

美洲的发现对欧洲人的社会意识和艺术幻想有着深刻的影响。在克利斯托弗·哥伦布的奏呈和日记风靡整个欧洲之后，旅行者和征服者所写的其他一些书籍又开始流传。对印第安人生活的描述引起了人们对"自然"人本质，对大自然与文明的相互关系，对社会体制原则的思考。新大陆就像是人类某种基于正义原则的理想王国。这就是为什么托马斯·莫尔、培根、康帕内拉会选择海外国家作为自己伟大乌托邦的实施地点。从十六世纪开始，以心地忠厚的土著居民为主题的写作在西班牙和葡萄牙的文学中

占有重要的位置。龙萨歌颂了美洲印第安人所生活的《黄金世纪》，而蒙田在其随笔《论食人者》中，分析了印第安人的自然生活，对文明传播者的道德和行为予以谴责。对这一问题的讨论在启蒙时代尤为重要。

在十六世纪初，伴随着关于西班牙人长期以来命名为“印度”的美洲的最初讲述，千奇百怪的植物、稀奇的工艺品就已开始流入欧洲，更不用说贵金属了，而进入到西班牙乃至世界日常生活的大量印第安词汇也丰富了旧大陆各国的语言（“烟草”、“玉米”、“西红柿”、“可可粉”等）。

西班牙和葡萄牙率先实现了对美洲的征服，很快，他们便偏离了进步的经济和政治进程。在新征服的土地上传播基督教是西班牙和葡萄牙征服中南美洲时期的思想依据。殖民化进程体现为对原料的粗放使用和简单掠夺。这一进程持续了几十年。

407 ·

在殖民化的最初阶段（十五世纪末至十六世纪最初十年），加勒比海诸岛被征服——哥伦布首先到达此地，从此开始了对安德列斯群岛的远征。第二阶段以征服印第安人各国——玛雅—阿兹特克国（1519）、印加国（1524）为标志。后来，在十六世纪中期，开始了对南美洲大陆的征服和开发。有好几代人从西班牙和葡萄牙迁居到海外土地上，并在一定程度上与当地居民混居。在被摧毁国家（墨西哥、秘鲁）或是父权制部落组织（美洲南部）的地方，一种封建等级社会结构确立了。在强制推行以教堂和修道院为中心的天主教的过程中，不管是印第安人的原始信仰，还是他们的文字和文化，都遭受了灭顶之灾。然而，部分向居民传播基督教的教士却能从事对印第安人诸语言的研究，并收集了历史传说和民间创作。与哥伦布之前的美洲相关的大量历史资料和传统能够得以保存要归功于这些最初的人文主义者。在十六世纪上半期就已经开设了两所大学（在圣多明各和墨西哥城），这两所大学成为西班牙学的发源地和未来拉丁美洲文化的中心。将美洲拉入欧洲文明的轨道产生了不可逆转的后果：三个世纪之后，伊比利亚殖民主义的枷锁被打破，但在重新形成的美洲民族中，西班牙语和葡萄牙语仍然作为他们的语言，文化进程以西班牙语和葡萄牙语为基础继续发展。

从此时开始，拉丁美洲被理解为一个历史文化区域。在最初的三百年间，殖民地的文化进程很少发生阶段化现象。伴随着拉丁美洲各民族的形成，在拉丁美洲文化中呈现出各种不同的倾向，但迄今为止，宗教一体化仍未丧失它的意义。作为伊比利亚语文学，拉丁美洲文学以勉强称之为编年史的历史性叙述的形式出现于十六世纪。作为各民族在美洲发展之初对民族自我意识的表达，年鉴编纂具有自己的特点。对土著居民历史和生活的描述通常不是那些原住民，而是那些来自异国的征服者。在他们的书中，

有对当时未知世界的惊诧，有对发现者和征服者功勋的颂扬，有时还有对印第安人英勇抵抗的颂扬。

拉丁美洲的发现者——克利斯托弗·哥伦布（1451—1506）也是拉丁美洲文学的创始者。拉丁美洲文学始于他的《日记》和他上报给西班牙国王的奏呈，他的《日记》后来经过了整理。1493 年 2 月 15 日所写的《关于发现新大陆的报告书》，是关于美洲生活的最早历史见证。哥伦布为新发现土地的美丽和富饶惊喜不已。在此，“一切都与我们的有别”，每页都可见到诸如“奇迹”一类的修饰语。当然，这不仅表达了发现者的赞美之情，而且也与其使命相符——吸引国王对旅行的注意。可以说，“自然”人的概念便引自哥伦布。



《不久前在印度海发现的岛屿》
版画 1494 年 巴塞尔 引自传单

十六世纪另外一位在文学中留下足迹的活动家——是埃尔南·科尔特斯（1485—1547），阿兹特克帝国残酷的征服者，一个精力充沛、极其奸诈的人。在 1519 至 1526 年的连绵战争期间，他给西班牙国王写了五份奏呈。作为萨拉曼卡大学昔日的大学生，科尔特斯文笔流利，他生动地描写了孟蒂祖玛统治时期的传奇故事。科尔特斯 1520 年 10 月 30 日所写的第二封信意义最为重大——它讲述了他果敢的手腕，阿兹特克首都的美丽图画以及令人称奇的富丽堂皇的皇宫。征服者这样叙述，是为了唤起查理五世对宝藏的渴求和对西班牙士兵，首先是他们的首领的好感。 · 408

关于印加帝国的征服，《秘鲁史》的作者彼得罗·谢萨·德·莱昂和《秘鲁的发现与征服史》的作者奥古斯丁·德·萨拉特都留下了见证。

对无可比拟的远征的描写、对充满着残酷浪漫主义精神的未知民族神奇生活的描绘，是由那些亲身经历的人所完成的。这些纪事都带有鲜明的作者个性的痕迹，但是，尽管作者情感不一，他们却一致认为西班牙和葡萄牙征服中南美洲乃是一项正义而神圣的事业。编写纪事的目的是为统治者辩护，负责编写的历史学家使用了史料和二手文献，例如贡萨洛·费尔南



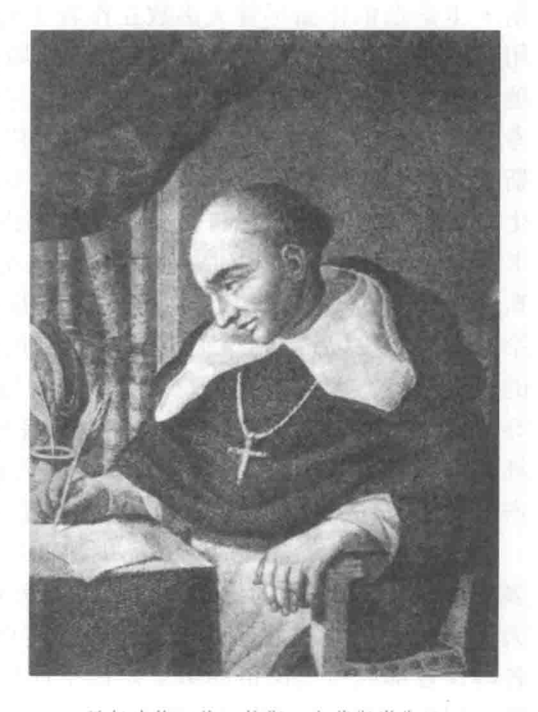
《(给西班牙国王的)第三份奏呈》扉页
塞维利亚 1523 年 科尔特斯

德斯·德·奥维多·伊·瓦尔德斯(1478—1557)的由五十章构成的巨著《关于西印度海中的岛屿和陆地的通史和自然史》。其作者——众多的西班牙贵族冒险家之一——尝试在军事、政治、文学方面检验自己的实力,作为一位在美洲游历了很长时间的旅行家,因而个人观察成了他著作的基础,尽管他也依靠从殖民地获得的材料以便汇编关于西班牙海外统治的资料。由于费尔南德斯·德·奥维多的兴趣是汇编关于美洲生活的正面知识,其《关于西印度海中的岛屿和陆地的通史和自然史》也就打下了官方思想的烙印。奥维多将印第安人视为有罪恶的、崇拜偶像的人而加以抨击。他歌颂了西班牙的神圣使命和战争业绩,认为他们的征服和剥削是自然而合法的。

为了颂扬科尔特斯的功勋并为其行为辩护,科尔特斯的随军神甫佛朗西斯科·洛佩斯·德·戈马拉(1512—1572)写了《所向无敌的西班牙》(1552)一书,这本书也促成了另外一部独一无二的作品的问世——贝尔纳尔·迪亚斯·德尔·卡斯蒂利奥(1492—1581)的《征服新西班牙信史》。该书作者——科尔特斯部队的一名士兵——在将近七十岁的高龄才投身文学创作,而他的书是在他去世以后,于 1632 年才发表的。他的记录已经不是征服者们沿着远征的足迹而写的纪事。贝尔纳尔·迪亚斯以富有挑战性的书名强调了自己的任务:“作为系统记述当代事件的人,戈马拉在自己的历史中所作的记载与事实相反。读过他书的人都知道,他写得很好,并且,要是他拥有正确资料的话,他本来是能够描述确凿的事实的,而现在——这却是谎言”。贝尔纳尔·迪亚斯像他所看到的那样讲述了战争历史。他对科尔特斯的军事艺术和勇敢精神给予了应有的评价,不过,他也没有掩饰科尔特斯的残酷、阴险狡诈、时时暴露出的软弱甚至是胆怯。该书的主旨——是展现那些士兵的勇气和毅力,就是那几百名文化水平不高的西班

牙战士肩负起战争的重任，并取得了伟大的胜利。

当然，对于贝尔纳尔·迪亚斯而言，西班牙历史使命的神圣和征服者的英雄主义气概是不容置疑的；灭亡阿兹特克帝国乃是历史上光荣的一页。但是，这部纪事作品不是由专门的官方编年史作者或教会的代表人物写就，而是由一位普通士兵编纂的。因此《征服新西班牙信史》的民主主义色彩显而易见。作者的表达也有点粗糙，不是先入为主、自然而然的叙述风格。在他的笔下，历史拥有了明显的现实性。他还写到了失败。作为一个性情直率的普通人，作者将自己所看到的一切都逐一描述：战友的功勋，他们在阿兹特克人的大地上见到的非凡自然景象，富丽堂皇的神庙、宫殿，悬垂的花园，各种风俗甚至还有科尔特斯与孟蒂祖玛打扑克的情景。作者使用了直接引语。在讲述西班牙人将孟蒂祖玛领到广场上并迫使他劝说臣民解除武装时，贝尔纳尔·迪亚斯再现了印第安人战士对自己国王的轻蔑指责："闭嘴，坏蛋，生来只知纺织的娘儿们；这些狗掳你为俘，而你——只是一个胆小鬼。"在对战役进行描写时，贝尔纳尔·迪亚斯证明了每一位战士的勇敢行为，他曾与他们并肩作战。与戈马拉的唯一的英雄领袖的历史相反，贝尔纳尔·迪亚斯塑造了大众创建功勋的光辉历史。通过再现一系列恶战、行军等艰难困苦，作者以对战友的怀念结束了《信史》。当时，幸存的只有五人。"至于我本人，"贝尔纳尔·迪亚斯在结尾中写道，"我是这样想的：他们的名字应该用金字来写，因为他们是为了效忠上帝及国王陛下，为了给生活在黑暗中的所有的人们带来光明，也为了获得我们大家到这里来寻找的财富而英勇献身的。"这位没有受过教育的老征服者的一席话独具特色地说明了征服美洲的目的，不先入为主使得他的见证不仅成为珍贵的历史文献，而且也无与伦比地表现了伟大发现时代的一个普通人的个性。


巴托洛梅·德·拉斯·卡萨斯肖像画

在十六世纪的纪事作者中，最不平凡的人物是拉斯·卡萨斯，在半个世纪的时间里，他致力于揭露殖民主义的奴役制度，保

· 409

护印第安人并系统地记述了他们的苦难历程。拉斯·卡萨斯是一名传教士、历史学家、哲学家和教育家、新大陆的第一位作家，他将战斗激情与创作集于一身，开创了至今对于拉丁美洲文学来说都很典型的传统。

巴托洛梅·德·拉斯·卡萨斯(1474—1566)毕业于萨拉曼卡大学，萨拉曼卡大学是欧洲科学的中心之一，当时，在其中任教的学者很多与人文主义思想流派有联系。1502年，拉斯·卡萨斯抵达被哥伦布命名为“埃斯潘奥拉”的海地岛，拉斯·卡萨斯的父亲就定居在该岛，他的父亲曾参加过哥伦布的第二次航行，受封“委托监护”——拥有领地以及几百名沦为半农奴的印第安人。1512年，拉斯·卡萨斯离开海地并放弃了自己的财产，加入天主教多明我修会，接受了神甫这一教职，但他仍致力于反对美洲各国和教会的暴力以及舞弊行为。在海地生活的几年中，在远征古巴期间，拉斯·卡萨斯憎恨对土著居民的奴役方式。作为殖民主义的桀骜不驯的敌人，拉斯·卡萨斯支持印第安人改信基督教，并且对殖民主义者残暴对待印第安人，把福音经戒置诸脑后的行径予以痛斥。人文主义神甫安东尼奥·蒙特西诺斯和彼得罗·德·科尔多瓦最先发动了仁慈对待印第安人的宣传，拉斯·卡萨斯响应他们的号召，撰写了书信、论文、历史作品，呼吁以人文主义的态度对待印第安人，证明人们在上帝面前的平等权利。拉斯·卡萨斯的作品尽管大多数在作者生前没有面世，但仍起到了巨大的作用。拉斯·卡萨斯积极活跃，为了向当局提供关于印第安人状况的材料，他多次漂洋过海。他的不屈不挠的一再请求也有了结果，政府为此成立了410·专门的委员会，甚至还立法要求缓和对待土著居民的态度。除此以外，拉斯·卡萨斯的作品还促进了西班牙进步法律思想的发展，特别是促进了人生来不应是奴隶的论题和关于各民族自由权利的学说宣告成立(在萨拉曼卡大学，弗·德·维多利亚在古戈·格劳秀斯之前一百年最早陈述了拉斯·卡萨斯的这一思想)。拉斯·卡萨斯本人开始时宣传仁爱，抨击对印第安人的奴役，后来则全面反对奴役制度，其中包括对运到美洲来的黑人的奴役制度。承认印第安人在上帝面前与他人平等，这在那一时代是非同寻常的。拉斯·卡萨斯提倡和平推广基督教，以布道令印第安人归信，他补充说：“基督教……平等容纳所有的人们，不会剥夺任何人的自由和财产，不会借口人与生俱来就是自由人或是奴隶而将人们变成奴隶。”

在拉斯·卡萨斯的政论作品中，《西印度毁灭述略》(1552年出版，后又多次再版)占有主要的位置。他的主要著作《西印度通史，一部赞美美洲的天文、气象、气候和地理、地质、地貌及其自然风貌；赞美西印度政治特点和各国及各部族风土民俗的历史》(以下简称《西印度通史》)直到十九世纪才得以问世，在详尽的描写中形成了令人震惊的准确可靠的西班牙征服中南

美洲时期的历史。作者的立场、对待所描写事件的激情、与思想对手尖锐的辩论——所有这一切都使得《西印度通史》成为一部跳出"纪事"框架的作品。与日常妥协原则上的脱离、不屈服于世界强权丑恶意志的真诚的信仰，客观上将拉斯·卡萨斯造就为几乎是革命性的人物，虽然他认为自己只是一名天主教的恭顺的捍卫者。对于洛佩斯·德·戈马拉和费尔南德斯·奥维多"违反基督教"的言论——他们胡说异教徒有难以根除的罪孽，以此为征服者的兽行辩护，拉斯·卡萨斯不止一次在《西印度通史》中进行了猛烈抨击："奥维多竟敢说，古巴和海地的印第安人都是兽奸者！我想，现在奥维多不论走到哪里，他都免不了要因这种捏造受到报应……在他的叙述中，只要一接触到印第安人，除了辱骂，他一句话也不会说，并且他的诬陷几乎传遍了整个世界……要是奥维多的史书扉页上写明，它的编纂者是一个征服者和印第安人残暴的敌人——他杀死印第安人并扔进矿井毁灭，关于这一点，以下将会述及，并且他本人也承认这一点——那么，至少在善思的、理智的、善良的基督教徒中间，他的史书不会受到敬重，也不会令人相信"。

在《西印度通史》中出现了两个世界的对比画面——纯朴自然的土著居民与贪婪残暴的征服者形成了对照。对于征服者，拉斯·卡萨斯不惜以愤怒之语加强他的描述。有时，他的夸张手法也引发了人们对他所描写现实的怀疑，尽管，作为一种表达手段，这些夸张手法是合情合理的。在著述中，拉斯·卡萨斯首先表现为一名传教士，一个怒气冲冲的见证人，与此相关的便是他言语中的演说特色——澎湃的激情、感叹、修辞性的问语。他的风格热情奔放。他用长长的复合句写作，其中充满了详细的证据和不断重复的他坚持毕生的真相。只有当做者写到自己的时候，他才使用第三人称，遵循叙述的客观性，这是记述当代事件的人应有的态度。

拉斯·卡萨斯——西班牙文艺复兴时代一位真正伟大和独特的人物——也是拉丁美洲文学的创始人之一。今天的拉丁美洲人称这位西班牙僧侣为"第一个美洲人"。巴勃罗·聂鲁达在《漫歌》中这样歌颂他："你将大陆所有痛苦的折磨集于自身之上，还有那残废者的所有创伤，更有遭受入侵者毁灭的印第安村落的所有哀伤。"

有些作品详细说明了印第安人各民族的过去，它们的作者是作为传教士来到美洲的僧侣，以及墨西哥和秘鲁的印第安人后裔。在墨西哥，这是西班牙神职人员撰写的著作：迪耶戈·德·兰德的《关于尤卡坦事业的报道》、别尔纳迪诺·德·萨尔贡（1530年前—1590年）的《新西班牙事业通史》（全部出版是在1829年）。一生致力于研究阿兹特克文化和历史的方济各会修士萨尔贡用阿兹特克—纳乌阿特人的语言创作了自己的著作，并

将其译成西班牙文。萨尔贡的著作当之无愧地被称为"阿兹特克的百科全书"。另外一部类似的杰出作品《西印度伦理和自然史》由耶稣会教士何塞·德·阿科斯塔(1539—1599)写成,作为传教士,他在秘鲁度过了十五年。

另外,印第安人自己也写了一些历史书籍。他们懂得许多神话、象形文字记录,懂得他们的前辈所使用的象征性图形的含义。他们的史书也建立在自身回忆的基础之上。在墨西哥有阿尔瓦拉多·特索索莫克,《墨西哥纪事》的作者,阿尔瓦·伊克特利索奇特尔,《奇奇梅克人的历史》的作者;在秘鲁有菲利佩·古阿曼·波玛·德·埃阿拉。属于这一系列的还有美洲印第安国家历史上最具独创意义的作品《印加王室评述》,它的作者是印卡·加尔西拉索·德拉·维加(1539—1616)。印卡·加尔西拉索出生于"太阳帝国"古老的都城——库斯科市,他的父亲是一名征服者,他的母亲是一位出身于昔日印加王室的印第安人,印卡·加尔西拉索从孩提时代起就觉察到了自己地位的两重性。早年在母亲的呵护下,他受到了昔日王室风尚和传统、异教观点、神话、奇楚亚印第安人传说的熏陶。而在他与征服者的孩子们一起就读的学校,他受到的是天主教信仰氛围下的教育。二十岁时,加尔西拉索永远告别了秘鲁,此后,他一直在西班牙生活,然而,童年时代、少年时代的记忆并未从他的头脑中消失。他始终意识到,他与印第安人的美洲世界有着血缘联系。

在西班牙,印卡·加尔西拉索的军事和政治生涯历经波折,直到晚年才开始从事创作。他的第一部作品——将莱昂·赫布雷奥的《爱情对话录》译为西班牙文(1590)——成为新柏拉图主义人文主义者的信条。1609年,加尔西拉索·德·拉·维加关于印加人历史的主要著作《印加王室述评》出版,而在他去世以后——这部著作的续篇——《秘鲁通史》也得以出版。加尔西拉索在叙述中采用了对世界的富有诗意的独特的观感,重现了他生于斯的土地的历史。在名为《印加王室述评》的书中,对童年时代、少年时代的回忆占有很大的比重,它创造了一种个人经历可信的氛围。正是印卡·加尔西拉索所看重的直接来自于印第安人环境的资料至今仍弥足珍贵。作者不断强调自己的印第安人出身,强调自己属于被征服的印加人世界。"我出生之日,西班牙人征服我的土地已有八年,而正如我所说过的,二十岁之前我一直生活在这片土地上,所以,我亲眼目睹了印第安人成就的诸多事业。"作为一个实实在在了解所描述现实的人,加尔西拉索不止一次与描述错误或是不准确的其他编纂编年史的西班牙人辩论。在作者的知识水平方面,在他所记述资料的充分程度上,《印加王室述评》都是一部无人能够超越的书。这是一部真正的对印加帝国印第安人历史、日常生活、手艺、艺术、科学方面的百科全书式的资料汇编。印加印第安人不像玛雅印第安

人那样拥有文字记录，因此，加尔西拉索·德拉·维加是第一个将所有关于印加帝国生活和历史口传信息详细记录下来的人。他扮演了印加帝国第一个历史编纂学家的角色。

印卡·加尔西拉索的个人回忆颇为有趣，例如，回忆中讲到，在库斯科的学校里，负责教混血儿和印第安人的天主教大教堂的神甫胡安·德·库埃尔亚尔对他们说："噢，孩子们，多么遗憾，在萨拉曼卡大学的校园里我看不到你们的身影。"加尔西拉索评述说，这些话"证明，印第安人在学习方面是多么的有天分"。在另外一处，加尔西拉索对从库斯科到利马旅行的诗情画意的描写令人惊叹。拥有丰富植被的谷地、白雪皑皑的群山、古老的纪念建筑物、大街、广场、宫殿——数十年后在脑海里浮现出的这一整个画面，恰似作家的印加人先辈的历史，付诸文字后，洋溢着抚今追昔的感情。

在作为述评续篇的后一本书——《秘鲁通史》中，加尔西拉索讲述了西班牙人对印加帝国的征服。在对其评价中，加尔西拉索·德拉·维加不仅受到了自己地位的约束，而且也受到了西班牙书刊检查机关的约束。对残暴的征服者皮萨罗他坚决不予支持，但又不怀疑西班牙征服中南美洲时期的崇高目的。他在赞成美洲基督教化的同时，始终强调印第安人崇高的人道和理性品质，与拉斯·卡萨斯和萨尔贡的人道主义立场相近。他坚定、严厉地抨击了西班牙的征服方式："如果西班牙人把印加人错误的信仰(即印加人对自己是"太阳之子"的信仰)与另外一个真理相比较——也就是告诉他们，西班牙人是被真正的上帝派来的，是为了将他们从比阿塔乌阿尔帕的暴君统治还要可怕得多的魔鬼的统治下拯救出来；如果西班牙人以基督教所要求的那些行为开始宣传福音，那么，毫无疑问，西班牙人做了一件伟大的事情。但事实上，所发生的一切都完全相反，我所引用的西班牙人自己的历史纪事也证明了这一点，对此我不便记述，因为到那时人们会说，我，作为一名印第安人，是有偏心的。"

在文学史上，在拉丁美洲文化史上，加尔西拉索·德拉·维加独具魅力。他的研究者经常称之为"生物学和精神上的混血儿"、"第一个拉丁美洲人"，认为他是将两种文化流派融为一体的第一个鲜明的例证。"在他的创作中两个时代、两种文化交汇，"秘鲁杰出的马克思主义哲学家和作家何塞·卡洛斯·马里亚特吉这样写道，"加尔西拉索是交结的第一个成果，是两个种族：征服者与印第安人成功相遇的结果"。 ·412

十六世纪还出现了一种独特的体裁，这就是史诗，这一体裁的很多作品都受到了征服者文化的鼓舞。阿隆索·德·埃尔西利亚(1533—1594)的《阿劳加人》(1569—1589)堪称这类诗歌中的一颗璀璨明珠，具有相当的历史意义。该诗描写了远征美洲大陆南端的戏剧性画面，在那里西班牙人遇

到了智利的阿劳加印第安人的英勇抵抗。西班牙人的第一位统帅彼得罗·华尔迪维亚用了多年时间也没有取得对阿劳加人的胜利。1554 年,新的远征军被派往智利,其中就有未来的诗人。那时他二十一岁,为西班牙军队的使命所鼓舞,埃尔西利亚在战场上与弱小的阿劳加部落的惊人抵抗对垒。埃尔西利亚具有非凡的大无畏精神,他能够评价敌人的英勇气概。于是就出现了这样的情况,歌颂西班牙军队的长诗同时也成为讴歌阿劳加人民英勇斗争的长诗。

……有这样一片土地,
它的人民被西班牙之手奴役,
但他们是那样的不挠不屈,
也就在此地,
有浴血奋战的西班牙兵士,
我的歌曲,
便始于他们的丰功伟绩。
我要转述
关于一个部落的故事,
对于国王统治,
它竟不以为是,
它名震沙场,
尽人皆知,
所有的灾难,
它都予以胜利的回击。

埃尔西利亚的长诗写作历经多年,他也饱经磨难,在一些章节中,《阿劳加人》反映了最新的事实。但是,长诗的主要意义显然在于它以完美和真诚再现了智利战争的诸多事件。埃尔西利亚所创作的长诗第一章对战场作了描写,不仅在地点和时间的准确性上令人惊异,而且在描绘阿劳加人的精神的伟大、纯朴和勇敢方面洋溢着人道主义的激情。在长诗的第二章和第三章出现了一些与诗人回到西班牙之后的遭遇有关的新的因素:对于战争的一般本质、王权责任的思索,以及对于战士们和诗人在国内所遭遇的不公的痛苦流露。

《阿劳加人》乃是英雄主义的史诗,是文艺复兴时代史诗的典范之一。在构思的规模方面、在作者描写伟大历史事件时所流露的情感的深刻和复杂性上,《阿劳加人》与卡蒙斯的《卢济塔尼亚人之歌》颇为相似。埃尔西利

亚的这位葡萄牙同仁的创作讴歌了瓦斯科·达·伽马的功勋，在时间先后顺序上与《阿劳加人》(1572)很是相似。《阿劳加人》是按照 авававсс 体系安排韵脚的八行诗。八行诗从意大利传入西班牙，并在十六世纪的史诗中、部分是在人民抒情诗中得以确立。在《阿劳加人》中，将形象创作的因素——例如，从美洲动植物世界中汲取的比喻("像饥饿的眼镜鳄")——与源于古希腊罗马历史的神话因素融为一体，是时代的典型特征。

洋溢着英雄主义思想和对荣誉崇拜的埃尔西利亚的长诗是西班牙文学的一个典型现象。同时，智利人也有理由将《阿劳加人》的作者视为自己文学的奠基人，讴歌国家土著居民爱国功绩的第一人。智利的研究者阿莱格里亚把埃尔西利亚称作是"新型叙事文学"的创始人，因为埃尔西利亚在描写英雄事迹时，引入了人文主义时代的世界观。

在明显的自传体的开端中，诗人表现为建立功勋的参与者和敌对双方的歌手——大众"集体主义"功勋主题的出现是《阿劳加人》的一个重要方面。在长诗中，反对外来侵略的印第安人不仅表现为英雄的个体，而且表现为一个作为不朽民族形象的统一整体。在此意义上，埃尔西利亚对阿劳加人的描写与塞万提斯在《努曼西亚》中对古代西班牙人的描写具有显而易见的共同之处，英雄主义人物是在整体上聚积了民族的意志和勇气。其中之一，印第安人的老酋长科洛科洛在针对其他阿劳加人的激情独白中呼吁停止内争。面对危险为了各部族的团结大声疾呼的衰老统治者的智慧，他的关于军人荣誉和勇气的崇高观点，所有这一切都备受埃尔西利亚不加掩饰的赞叹(关于科洛科洛的形象，伏尔泰曾在自己的《史诗短论》中写道，这是英雄主义叙事文学的一个典型形象)。诗人也以这样的感情刻画了阿劳加人的首领拉乌塔罗，但卡乌波利坎及其周围人们的形象尤具悲剧式的伟大色彩：当得知首领被活捉以后，因痛苦而失去理智的卡乌波利坎之妻狂怒地将他们的婴儿扔给了丈夫。

《阿劳加人》综合了文艺复兴时代的各种倾向，特别是西班牙对荣誉的崇拜，同时还有对征服者的残暴行为所进行的人文主义抗议，这一点使埃尔西利亚接近于塞万提斯和拉斯·卡萨斯。关于埃尔西利亚的长诗，十九世纪的拉丁美洲诗人和启蒙教育家安德列斯·别尔奥这样写道："《阿劳加人》中占主导地位的高尚品质，是对人类的热爱，对正义的崇拜，对被征服人民爱国主义和勇敢精神的无私赞叹。在大肆称颂西班牙人坚强勇敢精神的同时，埃尔西利亚也抨击了他们的贪得无厌和残酷无情。"

埃尔西利亚有追随者，也有对手。在《阿劳加人》的最后一章出现之后几年，追求对征服智利事件进行史诗描写的另外一部作品《阿劳科的征服》也问世了。其作者是出生于智利，就读于利马的佩德罗·德·奥尼亚

(1570—1643),他已不是当初智利斗争的见证人。佩德罗·德·奥尼亚学习了埃尔西利亚的史诗艺术,详细再现了西班牙和葡萄牙征服中南美洲的事件,但他对这一事件的诠释,实质上是与埃尔西利亚相反。《阿劳科的征服》是在诗行数量上最多的一部关于征服的长诗,几乎完全充斥了对西班牙人的显赫统帅加西亚·乌尔塔多·德·门多萨的溢美之词。奥尼亚以此向不愿在长诗中提及显赫统帅姓名的已故前辈挑战。徒具虚名、睚眦必报的门多萨不喜欢埃尔西利亚,但另外一点,显然,更为重要,那就是《阿劳加人》的整个思想和目的排除了对这种"英雄"的颂扬。在长诗《阿劳科的征服》中,门多萨表现出有力的个性,残酷征服者的所有特征都集于他一身。埃尔西利亚描写反抗西班牙征服的民族英雄主义传统的继承者不是奥尼亚,而是洛佩·德·维加及其周围的剧作家。

在描写征服美洲的诗歌作品中,胡安·德·卡斯特利亚诺斯(1522—1606)的几部长诗占有显著的位置,其中《西印度杰出人物的挽歌》最负盛名。它的第一章于作者在世时在马德里出版。作为远征的参加者,卡斯特利亚诺斯来到了美洲,并永远地留在了总督治下的新格拉纳达(现在的哥伦比亚)。他的长诗从哥伦布开始描写了美洲的发现者和征服者的生活。如果说,在评价征服时期时,卡斯特利亚诺斯的观点与佩德罗·德·奥尼亚相仿的话,那么,在自己的诗歌创作风格方面,他明显模仿了埃尔西利亚的八行诗。从历史认识的角度来看,卡斯特利亚诺斯的几部长诗很有意义,因为作者在写作时,生活在美洲的土地上,对成为他第二故乡的这个国家,他拥有丰富的资料。

十六世纪在新大陆创作的描写征服的散文纪事和史诗乃是"书面"文学,与此同时,在美洲,涌起了另外一种潮流——西班牙人带到这儿的民间创作。具有自己传统的西班牙八音节结构的各种浪漫诗、感怀诗诗段在新的土壤上拥有了另外一种色调、主题、情节。在吸纳美洲生活的独特性之后,西班牙的民间创作在新大陆是那样的根深蒂固,以至于它很快演变为本土创作。

在征服时代,作为一种"战争体裁",感怀诗的产生是很自然的,它们描绘出西班牙士兵的智慧、幽默和痛苦的遭遇。匿名的诗人们创作了涉及各个方面的诗段——关于新的土地,关于胜利,关于他们在这儿碰到的不可理喻的人们。感怀诗成了最适合新生活的一种文学形式。同时,在美洲还流传着源于西班牙的那些浪漫诗,它们保留了自己的原始情节。不过,在一些情况下,也发生了一些非常有趣的、纯粹地方意义的变化,后来,拉蒙·梅嫩德斯·皮萨尔对此作了研究。

在西班牙统治的三个世纪期间,"书面"和"民间"诗歌平行发展,它们

的这种共存现象是殖民主义时代文学的特点之一。

征服时期的历史纪事和史诗的繁荣持续了将近一百年。在十七世纪初,最终形成的殖民主义社会在文化领域引发了一些新的现象。在两个总督的驻地,墨西哥和利马,盛行穷奢极侈的宫廷生活,其豪华程度不亚于马德里的宫廷,在大学和修道院的羽翼下,一些新的艺术倾向开始出现。西班牙巴洛克的影响渗透到美洲,遍布艺术的各个领域,并在此获得了前所未有的繁荣和别具一格的特征。在拉丁美洲文学中,贝纳尔多·德·巴尔武埃纳的长诗《伟大的墨西哥》(1604)乃是巴洛克风格的先声,十七世纪正是在它的旗帜下走过的。